

DÉPARTEMENT DES LETTRES ET COMMUNICATIONS

Faculté des lettres et sciences humaines

Université de Sherbrooke

La construction de la posture aucto-éditoriale
dans les mémoires d'éditeurs québécois

par

VALENTINA BLAGA

Mémoire présenté en vue de l'obtention de la Maîtrise ès arts (Études françaises,
cheminement en histoire du livre et de l'édition)

Sherbrooke

FÉVRIER 2018

Remerciements

Je tiens à exprimer ma sincère reconnaissance envers Anthony Glinier, directeur de cette recherche, qui a rendu ce travail possible. Tes conseils, tes corrections et tes encouragements, Anthony, m'ont beaucoup aidé à continuer. Merci également aux deux professeures qui ont complété mon jury, Josée Vincent et Marie-Pier Luneau.

Résumé

Désir de justification, de légitimation, besoin de laisser une trace, d'affirmer sa position dans le champ éditorial, peu importe la raison, depuis la deuxième moitié du XX^e siècle, des éditeurs québécois, après de nombreuses années de labeur dans le domaine de la publication de livres, décident de coucher sur le papier leurs expériences, surtout professionnelles. En se mettant en scène, l'éditeur devient un auteur. Il est obligé d'adopter une nouvelle posture, une posture d'auteur, tout en gardant sa posture d'éditeur. Mais de quelle manière se construit-il comme auteur?

La posture auctoriale résulte d'un processus interactif auquel participent plusieurs agents, mais qui commence avec l'auteur et l'éditeur. Elle se construit par nombre d'indices posturaux qui se trouvent autant à l'extérieur de l'ouvrage de l'auteur que dans l'espace du livre. Le premier ordre d'indices concerne la dimension sociale (non-verbale) de la posture auctoriale : habillement, attitude lors des entrevues, présence physique sur les affiches publicitaires, etc. Le second ordre concerne la dimension rhétorique (verbale) de la posture qui se retrouve dans toutes les productions discursives de l'individu, notamment sa correspondance, ses archives, ses entrevues et, en ce qui a trait aux mémoires d'éditeurs, l'ensemble de courts textes qui accompagnent et complètent le texte principal (c'est-à-dire le péri-texte) et le texte lui-même.

Chez Alain Stanké, Paul Michaud, Jacques Fortin, Victor-Lévy Beaulieu, Jacques Hébert, Alain Horic, Pierre Graveline et Marcel Broquet, la rédaction de leurs mémoires professionnels a été un moment marquant d'affirmation et une occasion de revenir sur leur expérience comme éditeur. Dans le cadre de leur récit personnel de carrière, ces mémorialistes se construisent donc en même temps une posture éditoriale.

Se croisent donc dans les mémoires d'éditeur la posture auctoriale et la posture éditoriale, macro-figure de l'énonciation que nous ne pouvons ni ignorer ni séparer de la première. La mise en œuvre de cette nouvelle posture auto-éditoriale constitue l'objectif principal de la présente recherche.

Mots clés : posture auctoriale, posture éditoriale, éditeur, mémoires professionnels, ethos discursif.

Table des matières

Remerciements	2
Résumé	3
Introduction	6
État de la question	9
<i>Le champ éditorial</i>	10
<i>La figure de l'éditeur moderne</i>	14
<i>La littérature de l'intime</i>	17
<i>Les récits de carrière des éditeurs québécois et français</i>	18
Cadre théorique	19
Problématique, hypothèse, objectifs	22
Corpus	24
Méthodologie	27
Première partie	30
La dimension non-verbale de la construction de la posture aucto-éditoriale	30
Chapitre I	31
Le périphrase iconographique	31
<i>L'interaction entre un auteur et son éditeur</i>	34
<i>L'interaction entre le portraituré et l'artiste-photographe</i>	36
<i>L'interaction entre le portrait d'auteur et le spectateur</i>	37
La photographie dans les mémoires d'éditeurs	38
Sur la couverture	39
À l'intérieur du livre	59
Conclusion partielle	72
Deuxième partie	74
La dimension verbale de la construction de la posture aucto-éditoriale	74
Chapitre II	75
Le périphrase linguistique	75
Nom de l'auteur et de l'éditeur	78
Titres et sous-titres	83
Du même auteur	88
Date de parution	91
Préfaces	92
Dédicaces	103
Remerciements	106
Épigraphes	107
Notes en bas de page	110
Annexes	113
Quatrième de couverture	115

Conclusion partielle	123
Chapitre III.....	126
Les éléments du contenu textuel	126
La vie personnelle	130
La vie professionnelle	135
L'autoportrait	200
<i>Les traits physiques</i>	201
<i>Les traits psychologiques</i>	202
Conclusion partielle	210
Chapitre IV	214
Les éléments formels du texte	214
Le genre.....	216
Caractéristiques du micro-genre des mémoires d'éditeur	218
Le style	228
<i>Le style et les mémoires</i>	229
<i>Le style et l'ethos</i>	230
<i>Le style des éditeurs-auteurs de mémoires professionnels</i>	232
Le ton.....	240
Conclusion partielle	245
Conclusion générale	246
Annexe 1	258
Annexe 2	260
Annexe 3	263
Bibliographie	266

Introduction

La littérature de l'intime semble avoir quelque chose d'irrésistible autant pour l'auteur que pour le lecteur. Cette littérature a bénéficié ces dernières années d'un essor sans précédent et d'un vif intérêt partagé. Nombre de catégories de gens sont attirées par ce type d'écriture. Des personnalités publiques célèbres (politiciens, acteurs, sportifs, entrepreneurs, voire criminels), des écrivains, des journalistes, des chercheurs, mais aussi des gens « ordinaires », couchent leur vie et leurs expériences sur papier et les rendent publiques, avec plus ou moins de succès selon le cas. Nous ne pouvons pas, d'ailleurs, ne pas relier l'impétuosité de ce désir incoercible de se raconter et l'ampleur de ce phénomène « intimiste »¹ avec l'explosion de la culture du moi dans les réseaux sociaux. En même temps, nous assistons à l'efflorescence de multiples pratiques d'écriture personnelle qui vont se constituer comme des genres littéraires de l'intime.²

L'*egophilie* pratiquée comme un « art de soi »³ comprend des pratiques individuelles réelles telles que les mémoires, les autobiographies, les souvenirs, les journaux intimes, les carnets, les cahiers, les témoignages et les correspondances, mais aussi des formes plus ou moins fictives, comme les pseudo-mémoires, les autofictions, les romans autobiographiques, les faux journaux intimes, etc. La frontière entre les genres de l'intime est floue, le glissement fréquent, en sorte que le statut de ces écritures reste souvent ambigu.

Le genre mémorialiste, la catégorie la plus ancienne de la littérature intime,⁴ se développe déjà dans les chroniques, annales, lettres et commentaires de l'Antiquité, puis dans les mémoires historiques du Moyen Âge⁵. Depuis la fin du XV^e siècle, le genre des mémoires prospère, se renouvelle et se ramifie sans cesse, touchant à la fois à l'histoire et à l'autobiographie. Il faut préciser avec Françoise van Roey que « dans les mémoires, la

¹ Comme le nomme Françoise van Roey dans F. van ROEY. « La littérature intime au Québec : modes et classification », *Québec français*, n° 63, 1986, p. 23.

² Pour l'historique de l'apparition de l'intime, le désir, la scénographie et la consécration de l'intime, qui passe par sa littérisation, voir B. DIAZ et J.-L. DIAZ. « Le siècle de l'intime », *Itinéraires*, n° 4, 2009, p. 117-146.

³ B. DIAZ et J.-L. DIAZ. « Le siècle [...] », p. 118.

⁴ F. van ROEY. « La littérature intime [...] », p. 24.

⁵ À titre d'exemple, nous pouvons citer les mémoires de Xénophon, *Anabase* (370 av. J.-C.), les récits de campagne de Jules César, *Commentarii de Bello Gallico* (57-43 av. J.-C.), les *Lettres* de Cicéron (68-44 av. J.-C.), les *Confessions* de Saint Augustin (397-401), comme les ancêtres de l'*Histoire de la conquête de Constantinople* de Geoffroi de Villehardouin (1207-1213), les *Mémoires de messire Olivier de la Marche* (1562), ou la *Vie de Saint Louis* de Joinville (1309).

vie de l'auteur est certes racontée, mais elle n'est pas l'unique centre d'intérêt du récit; parfois même son importance est fort secondaire. Ce qui domine, c'est le regard que porte l'auteur sur l'époque où il vit, les gens qu'il côtoie, les événements auxquels il participe ou dont il est le témoin.»⁶ En même temps, pour entraîner l'adhésion de ses destinataires, le mémorialiste recourt comme tout énonciateur à l'art de persuader par le langage (*logos*, *pathos* et *ethos*). Il met en jeu son intimité par le ton de la confiance, par l'autocritique, par des portraits ou des autoportraits. Ainsi, selon Annie Cantin et Alain Viala, les mémoires incluraient « toute la problématique des efforts pour "se dire", la propension à construire un monument de soi plus qu'un témoignage d'authentique véridicité, un art de plaire par le langage et les images autant qu'une rigueur dans l'attestation des faits »⁷. La qualité littéraire de certains de ces textes (le travail sur le style, le questionnement de la mémoire et le souci de parler de l'humanité entière à travers le récit de sa vie) les a fait entrer dans le canon littéraire.

Les mémoires d'écrivains sont aussitôt apparus. Rappelons les *Mémoires* de La Rochefoucauld (1662), les *Mémoires de ma vie* de Charles Perrault (1669), les *Mémoires* de Saint-Simon (1694-1723), les *Mémoires de jeunesse* de Marguerite de Staal-Delaunay (au début des années 1700), les *Mémoires pour servir à la vie de M. de Voltaire, écrits par lui-même* (1759), les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand (1849), etc. Mais c'est entre 1850 et 1950 que ces mémoires d'écrivains sont devenus un genre particulièrement populaire, Vincent Laisney en recensant pour la France plus de deux cents, parmi lesquels mentionnons *Mes mémoires* d'Alexandre Dumas (1852-1856) et *Histoire de ma vie* de George Sand (1855).

Récemment, une autre branche du genre des mémoires a fait une percée : les « mémoires professionnels » ou les « récits de carrière », par l'intermédiaire desquels des spécialistes de toutes sortes expliquent les arcanes de leur métier et tentent de légitimer leurs actions. Dans ce sous-genre, il existe un micro-genre dont nous voudrions signaler l'existence en même temps que délimiter le périmètre : les récits professionnels des éditeurs de livres, qu'on nomme aussi « mémoires d'éditeur ».

⁶ F. van ROEY. « La littérature intime [...] », p. 23.

⁷ A. CANTIN et A. VIALA. « Mémoires », *Le dictionnaire du littéraire*, sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, Paris, PUF, 2002, p. 481.

Dans les dernières décennies, au Québec, les récits de carrière dans le domaine de l'édition se sont multipliés si bien qu'à l'heure actuelle nous en recensons huit qui entrent dans cette catégorie : *Occasions de bonheur* d'Alain Stanké (1993), *Au temps de l'index : Mémoires d'un éditeur, 1949-1961* de Paul Michaud (1996), *L'aventure : Récit d'un éditeur* de Jacques Fortin (2000), *Les mots et les autres : La passion d'éditer* de Victor-Lévy Beaulieu (2001), *En 13 points Garamont* de Jacques Hébert (2002), *Mon parcours d'éditeur avec Gaston Miron* d'Alain Horic (2004), *Une passion littéraire* de Pierre Graveline (2009) et *Laissez-moi vous raconter. Récit autobiographique* de Marcel Broquet (2011).

À la fois éditeur, autobiographe et historien, pour « se dire », l'auteur projette dans son récit personnel une certaine image de soi. Il met en scène une version de lui-même ou, pour le dire avec Jérôme Meizoz, il se construit une « posture ». Il s'agira dans le cadre de ce mémoire d'étudier, avec l'aide des concepts de l'analyse du discours et de la sociologie de la littérature, la façon dont la posture de l'auteur-éditeur se construit au fil de l'énoncé.

État de la question

L'objet de notre recherche, comme précisé ci-dessus, réside dans les huit récits de carrière d'éditeurs québécois. Le bilan critique des travaux effectués sur ce sujet précis est très bref, voire inexistant. Les récits en question n'ont fait, à notre connaissance, l'objet d'aucune analyse, ni littéraire, ni linguistique, ni sociologique, ni discursive. Tout au plus, ils ont été utilisés comme sources supplémentaires, plus ou moins fiables, dans les histoires du livre et de l'édition.

Nonobstant cela, nous pouvons observer l'état de la question en analysant quelques-uns de ses éléments comme le champ éditorial, la figure de l'éditeur ainsi que la littérature de l'intime. Ces trois éléments ont fait l'objet de nombreuses recherches dans le domaine des lettres et de la sociologie qui dressent un riche panorama du paysage socio-politico-éditorial et culturel dans lequel ces récits prennent place. Nous nous sommes contentée des études qui constituent des sources essentielles dans la définition de

notre sujet, dans le temps et l'espace voulus, et qui précisent les acteurs et les différents aspects (politique, économique, culturel, etc.) du champ éditorial.

Le champ éditorial

Les études qui abordent directement l'état actuel du champ éditorial et la position des éditeurs dans ce champ peuvent se diviser en écrits généraux et en recherches spécifiques.

Études générales

Dans la première catégorie entrent des études tant françaises qu'anglo-saxonnes. De ces études, nous retenons des notions universelles valables qui pourraient être transposées à la réalité éditoriale québécoise. Les recherches françaises remarquent en général que, dans le siècle dernier, l'édition passe d'un stade relativement artisanal, familial, de moyenne échelle, satisfaite de profits modestes, encore en liaison avec la vie intellectuelle du pays, à une industrie dominée par de grands groupes internationaux et des conglomérats exerçant leur activité dans le domaine des médias de masse et dans l'industrie du divertissement et de l'information.

L'enquête menée par Pierre Bourdieu, dans les années 1990, sur les transformations de l'édition contemporaine en France a entraîné l'essor des recherches dans le domaine de la sociologie de l'édition. Dans son article « Une révolution conservatrice dans l'édition » (1999), le sociologue met en opposition les grandes entreprises éditoriales, fondées anciennement, qui cumulent plusieurs types de capitaux : économique, commercial, symbolique, et les petites entreprises, plus récentes, encore au stade d'accumulation de capital, « vertueuses » plus par nécessité que par choix. S'il ne porte aucune attention à la personne de l'éditeur, cet article, dans lequel Bourdieu réalise une analyse de correspondances multiples qui permet de dégager la structure du champ des éditeurs, saisit l'opposition entre « grande » et « petite » maison d'édition et le statut éditorial qui en découle (aussi valable en France qu'au Québec), ainsi que la position et le statut réels des éditeurs dans le champ.

L'état de l'édition contemporaine intéresse aussi l'éditeur américain d'origine française André Schiffrin dans *L'édition sans éditeurs*⁸ (1999) et *Le contrôle de la parole* (2005). Ces ouvrages offrent une vision d'ensemble de l'édition actuelle américaine et française, deux nations qui ont une influence indéniable sur l'édition québécoise (d'origine et de langue française, elle évolue sur un territoire nord-américain).

Le recueil d'entretiens *L'édition littéraire aujourd'hui* (2006), dirigé par Olivier Bessard-Banquy et préfacé par Pascal Fouché, dresse également un tableau de l'édition littéraire contemporaine. Dans ces dialogues sont évoqués tantôt les éditeurs dont l'inscription en littérature côtoie sans difficulté une implication dans une stratégie économique (Raphaël Sorin), tantôt les éditeurs ou directeurs de collection qui se veulent relativement étrangers aux affaires (Monti, Nadeau, Pauvert), typologies qui se retrouvent facilement parmi les éditeurs québécois, comme aussi chez des éditeurs d'autres origines.

À cela, nous pouvons rajouter *Regards sur l'édition* de Bertrand Legendre et Corinne Abensour, paru en 2007 en deux tomes : *Les petits éditeurs. Situations et perspectives* et *Les nouveaux éditeurs (1988-2005)*. Cette étude est réalisée sur un échantillon de dix-sept petites maisons d'édition, récentes et situées ailleurs qu'à Paris pour la plupart, et dans des créneaux d'activité très variés. Elle est consacrée à la situation de la petite édition, aux perspectives qui s'ouvrent à elle et aux nouveaux éditeurs de ces deux dernières décennies. Les auteurs remarquent que les petits éditeurs subissent l'influence de trois facteurs essentiels : les crises à répétition des distributeurs spécialisés, la montée en puissance des grands groupes et une augmentation de la production.

Les ouvrages d'Olivier Bessard-Banquy, *L'industrie des lettres* (2009), et du sociologue britannique John Thompson, *Merchants of Culture: The Publishing Business in the Twenty-First Century* (2010), s'alignent dans la même direction. Le premier ouvrage brosse un tableau de l'édition française depuis 1970. Il remarque que le contrôle de la distribution, l'influence exercée sur les éditeurs par de grands groupes, leur concentration et le rôle des médias, conduisent les maisons d'édition à privilégier les *best-sellers* et autres *fast books* plutôt qu'une production plus littéraire qui nécessite

⁸ Ce livre de Schiffrin peut être lui-même considéré, en partie, comme des mémoires d'éditeur.

de se développer sur le long terme. Autrement dit, au fil du temps, le soutien à la création, autrefois pris en charge par les grandes maisons, ne serait plus assuré que par les petits éditeurs aux moyens limités, dont parlent Legendre, Abensour et Bourdieu. Le second ouvrage, celui de Thompson, note aussi les turbulences dans le monde actuel de l'édition de livres. Il situe les défis actuels auxquels fait face cette industrie dans un contexte historique, en analysant la transformation du commerce du livre aux États-Unis et en Grande-Bretagne depuis 1960. L'auteur fait un compte rendu détaillé de la manière que le monde de l'édition fonctionne vraiment, disséquant les rôles des éditeurs, des agents littéraires et des libraires. Il montre de quelle façon leurs pratiques sont configurées par un champ à la structure distinctive et dynamique. Ces deux études⁹ introduisent le lecteur encore plus profondément dans ce milieu où la « loi du silence » règne et aident à la compréhension du processus de transformation de l'édition contemporaine (particulièrement le mouvement de concentration de l'édition autour de grands groupes).

Études spécifiques

Si les ouvrages susnommés peuvent nous éclairer sur le monde éditorial et son fonctionnement actuel en général, la situation de l'édition québécoise contemporaine a aussi une facette plus particulière. Au Québec, à partir des années 1960, à cause de l'insuffisance du marché éditorial, le champ éditorial s'est structuré surtout grâce à l'intervention d'appareils d'État. Toutefois, selon le modèle français et anglais, l'édition québécoise contemporaine n'échappe pas à la concentration autour de grands groupes multimédias (tel Québecor) et à la surproduction d'une littérature de masse qui doit faire du profit rapidement. Les grands groupes multimédias, qui ont assimilé acquis beaucoup de maisons d'édition québécoises, cohabitent avec les petites maisons, indépendantes des groupes, mais dépendantes de l'État. Nombre d'études québécoises ont rendu compte de cette spécificité.

⁹ Un autre ouvrage collectif, transatlantique, utile dans l'appréhension des transformations de l'univers éditorial est celui dirigé par Jacques Michon en collaboration avec Jean-Yves Mollier, *Les mutations du livre et de l'édition dans le monde, du XVIII^e siècle à l'an 2000* (2001).

Tout d'abord, mentionnons la vaste et incontournable *Histoire de l'édition littéraire au Québec* (1999-2010) parue sous la direction de Jacques Michon, ouvrage qui offre un point de vue historique général sur l'activité éditoriale québécoise, et notamment sur la position réelle des éditeurs-mémorialistes dans le champ.

Ensuite, nombre d'auteurs et de chercheurs québécois dans l'histoire du livre et de l'édition se sont voués à ausculter certaines maisons d'éditions québécoises et à les positionner dans le champ éditorial. Par exemple, Claude Janelle dans la monographie préfacée par André Major, *Les Éditions du Jour. Une génération d'écrivains* (1983), rédige l'histoire de la maison d'édition du Jour, fondée en 1961 par Jacques Hébert, l'un des éditeurs-mémorialistes qui nous intéressent ici. Janelle présente le rayonnement de la maison, sa période d'apogée (située entre 1968 et 1974) et les collections littéraires. Il aborde aussi les thèmes des subventions et des prix littéraires. Son point de vue objectif sur cette maison peut faire ressortir la subjectivité de l'écriture mémorielle de Jacques Hébert et la manière de construire sa posture aucto-éditoriale. À l'instar de celui-ci, Nicholas Giguère dans son mémoire de maîtrise (« La collection comme vivier : réseaux réels et virtuels au sein de la collection " Les Poètes du Jour" (1963-1975) des Éditions du Jour », février 2010) alloue un chapitre à l'historique de la même maison d'édition et au même personnage central qu'est Jacques Hébert.

Dans sa thèse de doctorat « Succession et relève en édition au Québec: étude du processus de transmission dans trois maisons d'édition » (2015), Pascal Genêt aborde la question de la relève. La transmission d'une maison d'édition, par une succession familiale, une relève interne ou une vente, est un processus complexe, car ces entreprises œuvrant dans l'économie des biens symboliques ont des enjeux propres. « [...] le capital symbolique, acquis par les individus et l'entreprise, a une influence majeure sur le processus de transmission, ce qui oblige les différents acteurs à avoir recours à différentes stratégies – succession, conservation et subversion – pour consolider, maintenir ou transformer leur position et, dans le cas d'entreprises familiales, pour préserver le patrimoine. » (*op. cit.*, p. 8). Certaines maisons d'édition dont le propriétaire est l'auteur d'un récit personnel ont subi le même processus de transmission, et cette transaction est mentionnée dans les mémoires d'éditeur.

Les études de Frédéric Brisson, *La pieuvre verte : Hachette et le Québec depuis 1950* (2012), et de Marie-Ève Riel, « Un « loup canadien » dans le monde de l'édition : Alain Stanké aux Éditions internationales Alain Stanké (2011), contribuent également à la connaissance du paysage éditorial québécois.

Il existe encore d'autres études qui peignent la situation de l'édition québécoise contemporaine. Par exemple, dans le recueil dirigé par Jacques Michon *Édition et pouvoirs* (1995), son article (« Industries du livre et mutation du champ éditorial au XX^e siècle : l'État et l'édition au Canada »), ainsi que les articles de Sylvie Faure (« Pouvoirs politiques et stratégies éditoriales au Québec (1960-1990) ») et de Josée Vincent (« Le Conseil supérieur du livre : pour un statut du livre au Québec ») montrent que l'aide financière gouvernementale fournie aux éditeurs favorise souvent la mainmise de grands groupes publiant les bestsellers au détriment de petits éditeurs préoccupés de la qualité littéraire et intellectuelle. La fragilité et l'insuffisance du marché éditorial québécois sont soulignées aussi par Isabelle Dumont dans son article « Le marché éditorial québécois : entre mythocratie et iconophagie » (2006).

Finalement, Ignace Cau, dans son ouvrage *L'édition au Québec de 1960 à 1977* (1981), fait un survol de l'édition québécoise de 1960 à 1977, afin de classer la position des maisons d'édition dans le champ selon quatre axes possibles, soit l'axe culturel, l'axe économique, l'axe culturel-idéologique et l'axe culturel-économique.

La figure de l'éditeur moderne

L'étude de la figure de l'éditeur moderne a attiré également un bon nombre de chercheurs. Les travaux dédiés à l'image éditoriale pourraient nous aider à dessiner à gros traits un portrait de l'éditeur contemporain et ultérieurement à le comparer avec l'autoportrait que l'éditeur livre dans son récit personnel.

La figure de l'éditeur fait l'objet du recueil *Figures de l'éditeur* (2005), paru sous la direction de Bertrand Legendre et Christian Robin. Cet ouvrage collectif, qui rassemble une vingtaine d'universitaires de toute provenance, réfléchit sur les représentations de l'éditeur, entre légitimité culturelle et développement d'entreprise, et sur la façon dont lui-même participe à la construction de ces représentations, surtout par sa relation à

l'auteur. Le livre est particulièrement utile dans la compréhension de l'identité complexe de l'éditeur et de la manière qu'évolue cette figure dans les conditions de transfiguration du paysage éditorial actuel. Si nous prenons, par exemple, l'article du sociologue de l'édition Hervé Serry, « Figures d'éditeurs français après 1945 : habitus, habitus professionnel et transformation du champ éditorial » (p. 73-89) sur les éditions du Seuil, en plus d'une définition de l'éditeur moderne,¹⁰ offre un modèle d'analyse de la position dans le champ éditorial, tout en éclairant sur les transformations de ce champ. Quant à l'article de Marie-Pier Luneau, « De la culpabilité d'être marchand : duplicité de l'auteur-éditeur. L'exemple de Jacques Godbout » (p. 59-71), il est centré sur le dualisme identitaire et vise à mettre en évidence les ambivalences de l'auteur-éditeur Jacques Godbout qui se trouve en situation d'être confronté au capital économique par son métier d'éditeur. L'auteure y montre que dans cette situation embarrassante et paradoxale, l'écrivain-éditeur préfère nier sa profession d'éditeur pour conserver son discours authentique et son identité auctoriale inaltérée. L'article de Jean-Louis Cornille, « La Mort de l'éditeur ; le temps des auteurs. Envers d'une histoire de l'édition française », propose une typologie des représentations données de l'éditeur par l'auteur. L'éditeur, « fondamentalement un intermédiaire », ou bien, « un homme-escalier [dont la] tâche consiste à faciliter l'ascension de ses auteurs », a aujourd'hui volontairement perdu son indépendance, selon Cornille. Il coexiste dans un « partenariat bizarre » avec son ou ses auteurs-vedettes. En effet, l'auteur, qui anticipe la présence de l'éditeur pendant la rédaction de son texte, en fait un partenaire virtuel de jeu et le destinataire de son œuvre.¹¹

Bien que l'objet de notre mémoire soit l'éditeur réel et son récit autobiographique, nous ne pouvons pas ignorer les représentations fictives que ce personnage important de la vie littéraire a suscitées. À ce sujet, nous pouvons mentionner le récent article

¹⁰ « L'éditeur, en tant que celui qui rend les œuvres publiques, pourrait être défini comme un filtre entre une offre émanant d'auteurs et un public potentiel. Ceci, dans un premier moment d'analyse, tant il paraît évident que l'éditeur, comme agent et produit du champ éditorial, suscite autant l'offre et la demande qu'il en est le véhicule. » (p. 73).

¹¹ Le rôle de l'éditeur dans la genèse du texte est analysé aussi par Albert Cadioli, qui émet le concept d'« éditeur hyperlecteur ». Selon l'auteur, l'éditeur hyperlecteur agit au nom des lecteurs d'une communauté littéraire. (A. CADIOLI. « L'édition, la lecture, la communauté littéraire : une réflexion méthodologique », *Présence Francophone*, n° 50, 1997, p. 136.)

d'Anthony Glinoe, « Figurations d'éditeurs dans la littérature française contemporaine » (2015). L'auteur y souligne l'ambivalence de ce métier et du personnage correspondant. L'éditeur est un personnage hybride, double, qui doit concilier l'art et l'argent (deux facteurs essentiels, mais pas uniques, dans la construction d'une posture éditoriale). En même temps, le roman qui met de l'avant le personnage de l'éditeur constitue un espace de parole ouvert à celui-ci. Il est le lieu où l'éditeur prend position, prononçant des sentences, exprimant sa nostalgie d'une époque où l'édition était une culture et tenant « le discours classique sur la décadence du système littéraire ». Le point de vue de cet article est également utile pour saisir les modes de perception de ces gens du livre et leur diversité, pour éclairer l'évolution des figures de l'éditeur au regard de l'histoire et pour redéfinir sa position dans l'espace public.

La figure de l'éditeur fictif a fait aussi l'objet des travaux de Caroline Paquette. Dans son article « Entre manuscrits et souffrance : L'éditeur artiste dans le roman québécois contemporain » et son mémoire « De l'"homme qui triche" à l'artiste sacrifié : scénarios éditoriaux dans le roman québécois contemporain (2000-2008) », Paquette identifie plusieurs postures éditoriales: « l'éditeur caméléon », qui évolue principalement dans des contextes mondains pour obtenir une reconnaissance en tant qu'éditeur; « l'éditeur artiste », qui a un discours vocationnel et jouit d'une autorité littéraire en pratiquant une « édition à l'envers » par le rejet des aspects institutionnel, financier et mondain de ce métier; et « l'éditeur vampire », métaphore de l'éditeur exploiteur et capitaliste.

Ces travaux sur la représentation de l'éditeur fictif mettent en rapport la représentation extérieure de l'éditeur (proposée par un écrivain) et l'image de soi qu'il projette lui-même, comme « personnage » principal de son œuvre autobiographique. Ces représentations sont témoins de l'imaginaire social, d'où leur importance pour le sujet du présent mémoire.

La littérature de l'intime

Les livres de notre corpus se placent dans le genre mémorialiste, et plus précisément dans le sous-genre des « mémoires professionnels », car ils mettent de l'avant la carrière d'éditeur plutôt que les souvenirs d'enfance ou de la vie intime. Le micro-genre qu'on appelle globalement « mémoires d'éditeurs » est loin d'être homogène. Chaque récit, tout en restant des « mémoires d'éditeur », peut être encadré différemment, sous l'une des appellations voisines de ce terme,¹² selon la manière d'écrire de son auteur, ce qu'il désire transmettre, les aspects sur lesquels il veut mettre l'accent, le pacte de lecture qu'il fait avec son destinataire ou selon l'étiquette qu'il appose lui-même à son récit.

Nous voudrions rattacher ce micro-genre littéraire des récits d'éditeurs à la littérature de l'intime. La chercheuse Françoise van Roey-Roux est l'une de premières à s'intéresser à la littérature intimiste. Son étude, *Littérature intime au Québec. 1760-1979* (1983), constitue un premier inventaire des écrits intimes québécois rassemblés par sous-genres. Cet ouvrage inclut, parmi les plus de quatre cents écrits intimes recensés, de 1760 à 1979, l'analyse des récits de vie des gens de lettres et des vedettes des médias, ce qui nous offre un autre aperçu de la vie littéraire québécoise.

Si nous restons encore dans l'espace québécois, un autre ouvrage se penche sur la rédaction des récits de vie : *L'ombre du souvenir: essai sur le récit de vie*, écrit par le psychopédagogue Yvon Thériault, paru en 1996. Bien qu'il soit plutôt un guide pratique pour les ateliers d'écriture de soi, son essai peut répondre à des questions telles que : Comment les auteurs racontent-ils leur vie? Pourquoi? Pour qui? Selon l'auteur, l'évolution de la personne, cette « longue marche vers Soi et vers les autres »,¹³ ressort d'une méthode d'écriture progressive. Autrement dit, la manière d'écrire est intimement liée à la construction de soi.

À propos du genre mémorialiste, nous recensons aussi les ouvrages collectifs *Le Genre des mémoires. Essai de définition* (1994), dirigé par Madeleine Bertaud

¹² « Mémoires littéraires », « souvenirs », « carnets », « récits autobiographiques », etc.

¹³ Y. THÉRIAULT. *L'ombre du souvenir: essai sur le récit de vie*, Sainte-Foy, Les éditions du Septentrion, 1996, p. 13.

et François-Xavier Cuche, et *Moi public et moi privé dans les mémoires et les écrits autobiographiques du XVII^e siècle à nos jours* (2008), dirigé par Rolf Wintermeyer en collaboration avec Corinne Bouillot. Le premier recueil participe à la compréhension de ce genre mixte et ambigu qu'est le genre mémorial, à la classification des genres voisins des mémoires et à l'appréhension, par transposition, de l'éditeur comme mémorialiste. Le second recueil réfléchit sur l'émergence du moi privé dans les mémoires.¹⁴

Un autre aspect de notre objet d'étude concerne les travaux traitant de l'autobiographie. L'ouvrage théorique que nous avons choisi pour la définition et les caractéristiques du genre autobiographique est celui de Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique* (1975). Il faut préciser que ce n'est qu'à partir de ses recherches qu'on a pris l'habitude de séparer le genre des mémoires et le genre autobiographique comme deux genres distincts. Lejeune utilise le critère de différenciation suivant : l'autobiographie se concentre sur une personne privée et l'histoire d'une personnalité, alors que les Mémoires racontent la rencontre entre un individu et l'Histoire.¹⁵ Il est certain qu'il existe une hybridation entre ces deux genres. Philippe Lejeune lance aussi les concepts de « pacte autobiographique », de « pacte de lecture » et de « pacte de sincérité », sur lesquels nous reviendrons.

Les récits de carrière des éditeurs québécois et français

Pour conclure, dans le vaste paysage littéraire, éditorial et sociologique, bien que les études autour de l'édition (du monde éditorial et de la figure de l'éditeur) et de la littérature de l'intime aient pris de l'envergure dernièrement dans tous ces domaines, se trouve encore ce coin sombre qui n'a intéressé personne à ce jour et sur lequel nous aimerions faire un peu de lumière : le micro-genre des mémoires d'éditeurs.

¹⁴ Mentionnons également les articles de C. LA CHARITÉ et L.-A. MARQUIS, « Les mémorialistes québécois du XIX^e siècle ou l'infinie variété du genre des Mémoires » (2010) et de N. VIRASTAU, « L'*ethos* du mémorialiste de Commynes à Monluc et l'évolution du genre avant le XVII^e siècle » (2013).

¹⁵ Il définit l'autobiographie comme « un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. » (*op. cit.*, p. 14).

Cadre théorique

Pour les besoins de l'étude que nous proposons de faire, nous avons cherché dans la grande boîte à outils des sciences humaines et sociales et nous avons choisi les concepts qui nous semblaient les plus pertinents pour l'analyse de la construction de la posture de l'auteur dans les récits d'éditeurs.

Les notions voisines de « posture » et d'« ethos » sont désormais incontournables. La définition privilégiée dans le cadre de ce mémoire du premier concept figure au centre des préoccupations de Jérôme Meizoz dans son livre *Postures littéraires : Mises en scène modernes de l'auteur*, publié en 2007. Bien que, pour le sociologue, l'identité auctoriale soit intimement liée à la posture,¹⁶ cette notion ne lui a pas paru suffisante. « À mon sens, penser en termes de posture s'oppose à une conception unitaire ou uniciste de l'acteur social. Je suis goffmanien par conviction, pour moi, parler de "posture" permet d'échapper à la notion essentialisante d'"identité" que je trouve insatisfaisante, même dans ses usages les plus élaborés, chez Nathalie Heinich par exemple. »¹⁷ L'auteur propose donc ce concept de « posture » comme outil d'analyse descriptive de la figure auctoriale. Si Viala la définit simplement comme la « façon d'occuper une position »,¹⁸ Meizoz renchérit avec le qualificatif « singulière » : « la "posture" est la manière singulière d'occuper une "position" dans le champ littéraire » (*op. cit.*, p. 21). Autrement dit, la posture est « une façon personnelle d'investir ou d'habiter un rôle voire un statut : un auteur rejoue ou renégocie sa "position" dans le champ littéraire par divers modes de présentation de soi ou "posture". »¹⁹ L'un des modes de présentation de soi est le récit testimonial autobiographique de carrière. L'étude de Meizoz nous pousse à réfléchir à la dimension rhétorique de la posture et à sa dimension sociale. Étant une conduite

¹⁶ Il affirme : « Romain Gary réinvente son identité auctoriale sous le pseudonyme d'Émile Ajar. Il se dote ainsi d'une nouvelle posture », dans J. MEIZOZ. « "Postures" d'auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq) », *Vox Poetica* [En ligne], 4 septembre 2004, <http://www.vox-poetica.org/t/meizoz.html> (Page consultée le 10 août 2016).

¹⁷ D. MARTENS. « La fabrique d'une notion. Entretien avec Jérôme Meizoz au sujet du concept de « posture » », *Interférences littéraires/Littéraire interferenties*, nouvelle série, n° 6, mai 2011, p. 199-212.

¹⁸ A. VIALA. « Éléments de sociopoétique », *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, sous la direction de Georges Molinié et Alain Viala, Coll. « Perspectives littéraires », Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 216.

¹⁹ J. MEIZOZ. « "Postures" d'auteur [...] ».

simultanément verbale et non-verbale, la posture « permet d'affiner les interrelations entre l'ethos discursif d'un locuteur et sa position dans un champ, sans en faire un simple reflet, ou les réduire à une relation causale unilatérale. »²⁰ Bref, la posture est une « construction de soi *dans* et *hors* du discours ». ²¹

Cela dit, dans l'analyse du discours littéraire, il est impossible de négliger le rapport de cette notion avec le concept d'« ethos », surtout celui d'« ethos discursif » de Dominique Maingueneau et d'« ethos auctorial » de Ruth Amossy. À l'instar du premier, pour bien saisir la notion d'« *ethos* », il faut faire deux distinctions : d'abord, celle entre « ethos discursif » et « ethos pré-discursif » ou préalable, et ensuite celle d'« ethos dit » et « ethos montré ». Pour Maingueneau, dont les travaux relèvent de l'analyse du discours, l'ethos préalable est pertinent, car « il existe bien souvent chez les destinataires une représentation « pré-discursive » du locuteur, c'est-à-dire antérieure à l'énonciation »,²² comme les idées préconçues (les stéréotypes existants dans l'imaginaire collectif) de ce qu'est un éditeur par rapport à ce qu'il devrait être. Maingueneau considère que l'« ethos discursif » se construit à travers la mise en relation de l'« ethos dit » (l'énonciateur évoque sa propre énonciation, il peut être verbal ou non-verbal, direct ou indirect, mais il n'est pas obligatoire dans l'énonciation) et de l'« ethos montré » dans l'acte de l'énonciation (il ne se dit pas dans l'énoncé, il fait partie intégrante de toute énonciation).

« La distinction entre ethos *dit* et *montré* s'inscrit aux extrêmes d'une ligne continue puisqu'il est impossible de définir une frontière nette entre le "dit" suggéré et le "montré". L'ethos *effectif*, celui que construit tel ou tel destinataire résulte de l'interaction de ces diverses instances dont le poids respectif varie selon les genres de discours. »²³

Ruth Amossy, quant à elle, insiste sur la double nature de l'image de l'auteur : « L'image d'auteur se décline selon deux modalités principales : l'image de soi que projette l'auteur *dans* le discours littéraire, ou *ethos* auctorial ; et l'image de l'auteur

²⁰J. MEIZOZ. « "Postures" d'auteur [...] ».

²¹ J. MEIZOZ. « "Postures" d'auteur [...] ».

²² D. MAINGUENEAU. « Le recours à l'*ethos* dans l'analyse du discours littéraire », *Fabula / Les colloques en ligne*, Posture d'auteurs: du Moyen Âge à la modernité [En ligne], juin 2013, <http://www.fabula.org/colloques/document2424.php> (Page consultée le 9 septembre 2016).

²³ D. MAINGUENEAU. *Glossaire. Quelques concepts* [En ligne], 2016, <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/glossaire.html> (Page consultée juin-août 2016).

produite aux *alentours* de l'œuvre dans les discours éditoriaux, critiques et autres, ou représentation de l'auteur construite par une tierce personne. »²⁴ En l'occurrence, cette définition de l'ethos auctorial nous intéresse parce qu'elle rencontre celle de « posture » de Meizoz.

Comme nous l'avons vu, pour les besoins de l'étude, nous avons d'abord besoin des concepts de « posture » et d'« ethos ». Mais alors, nous devons également avoir recours aux notions de « positionnement » et de « scénographie », afin de mieux saisir la posture discursive des éditeurs. Les travaux de Dominique Maingueneau portant sur ces deux notions seront donc utilisés.

Maingueneau définit le « positionnement » comme une identité énonciative forte,²⁵ mais aussi comme « un lieu de production discursive bien spécifié. Ce terme désigne à la fois les opérations par lesquelles cette identité énonciative²⁶ se pose et se maintient dans un champ discursif et cette identité même. »²⁷ Le champ discursif, concept qui renvoie en partie à celui de champ social chez Pierre Bourdieu, résulte justement de l'interaction d'un ensemble de « positionnements » qui sont en relation de concurrence au sens large, qui se délimitent réciproquement (par exemple, les différentes écoles philosophiques ou les courants politiques qui s'affrontent, explicitement ou non, dans une certaine conjoncture, pour détenir le maximum de légitimité énonciative).²⁸ Ce concept, nous allons l'utiliser quand le moment sera venu de regarder les prises de position littéraires, politiques ou morales de nos éditeurs.

Le même linguiste propose le concept de « scène d'énonciation ». Cette notion permet de saisir les discours à des niveaux structuraux différents : la « scène englobante », qui tient du type de discours, la « scène générique », définie par des genres de discours particuliers, et la « scénographie », ou « la scène de la parole », qui désigne

²⁴ R. AMOSSY. « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], mars 2009, <http://aad.revues.org/662> (Page consultée le 9 septembre 2016).

²⁵D. MAINGUENEAU. « Pertinence de la notion de formation discursive en analyse de discours », *Langage et société*, n° 135, janvier, 2011, p. 87-99.

²⁶ Que nous pouvons appeler aussi « doctrine, école, théorie, partie, tendance, etc. ». (D. MAINGUENEAU. *Discours et analyse du discours. Introduction*, Paris, Armand Colin, coll. « ICOM », 2014, p. 66.)

²⁷D. MAINGUENEAU et P. CHARAUDEAU. *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Le Seuil, 2002, p. 453.

²⁸D. MAINGUENEAU. *Glossaire*. [...]

un discours singulier.²⁹ La notion-clé de ce mémoire, la posture, croise ces concepts mainguenaldiens. L'utilisation de la notion de « scène d'énonciation », qui a un aspect sociologique, extérieur au langage, et un aspect linguistique (la représentation qu'un discours fait de sa propre situation d'énonciation), nous permet d'éviter des catégories comme « contexte » ou « situation de communication » (qui glisseraient facilement vers une conception uniquement externe de l'énonciation), ou du terme « genre » (qui nous ramènerait à une approche uniquement poétique), et nous éloigneraient ainsi de notre perspective de recherche socio-littéraire. Par contre, dans le concept de « scène », l'accent est mis sur le fait que « l'énonciation advient dans un espace *institué*, défini par des discours, mais aussi sur la dimension *constructive* de ce discours, qui instaure son propre espace d'énonciation ». ³⁰ Donc, la notion de « scène » de Maingueneau est plus englobante que celle de « contexte » et rejoint mieux le concept de « posture » de Meizoz, qui lui aussi a cette double dimension (sociale et rhétorique). De plus, ces notions s'occupent des types de discours (« la scène englobante »), des genres de discours (« la scène générique ») et des discours singuliers (la « scénographie » ou « la scène de la parole »), autant d'éléments dont nous avons besoin dans notre analyse du discours et des genres du récit.³¹

Problématique, hypothèse, objectifs

Les auteurs des mémoires éditoriaux, après des dizaines d'années d'exercice du métier d'éditeur, décident de faire le récit de leur vie personnelle, mais surtout professionnelle. À ce stade-là, ils ont tous déjà une certaine posture éditoriale qui traduit leur position dans le champ éditorial et qu'ils ont sans doute déjà « convertie » dans des entrevues, des préfaces, des discours accompagnateurs, etc. Cette posture éditoriale s'est

²⁹D. MAINGUENEAU. *Discours* [...], p.125.

³⁰D. MAINGUENEAU. *Glossaire*. [...]

³¹ D'ailleurs, il nous est impossible d'ignorer les rapports entre toutes ces notions avoisinées. À titre d'exemple, au sujet des concepts d'« ethos » et « scénographie », Meizoz affirme : « L'*ethos* relève et participe de la scénographie, il est un élément de celle-ci dans la mesure où tout discours possède une "vocalité" spécifique qui renvoie à une représentation du corps de l'énonciateur ("corporalité"). » (J. MEIZOZ. « Scénographie », *Le lexique socius*, sous la direction d'Anthony Glinier et Denis Saint-Amand [En ligne], s.d., <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/168-scenographie> (Page consultée le 13 juillet 2016).)

construite par les relations de l'éditeur avec les autres acteurs de la chaîne du livre (auteurs, imprimeurs, réviseurs, distributeurs, libraires, autres éditeurs, etc.), mais aussi par rapport au milieu culturel, aux conditions socio-politiques, etc. Dans les mémoires professionnels, les éditeurs ont l'occasion de se redéfinir comme tel et de (ré)affirmer leur position dans le champ éditorial. Ils se construisent donc une posture éditoriale nouvelle qui, doublée d'une posture auctoriale, forme une autre posture, unique en son genre, une sorte de posture auctoriale-éditoriale ou « aucto-éditoriale » (l'auteur ne peut pas se dissocier de sa fonction d'éditeur, mais il doit adopter aussi une attitude d'auteur). Le processus de création de cette nouvelle posture, duale et unique, constitue l'objectif principal du présent mémoire.

Comme mentionné antérieurement, le genre des mémoires ne cesse pas d'évoluer avec le temps, les époques, les courants. Il continue constamment à se ramifier et à se spécialiser graduellement. Les récits personnels des éditeurs de livres en sont la preuve. Étant déjà en nombre assez important (nous en avons répertorié plus d'une vingtaine à ce jour uniquement pour la France et le Québec), ils dépassent le stade d'appartenance, de dépendance au sous-genre des « mémoires professionnels ». Ils constituent hypothétiquement une nouvelle branche de ce genre, une subdivision en plein développement, que nous appelons « le micro-genre des mémoires d'éditeur ». L'existence, les délimitations et les caractéristiques de ce nouveau micro-genre forment notre second objectif.

Jean-Yves Mollier, comme Pierre Bourdieu, remarque la duplicité de l'éditeur³². L'historien décrit ce dernier comme un commerçant intellectuel, « capable de concevoir et de gérer un fonds de propriétés littéraires », ³³ comme un « schumpetérien³⁴ de tempérament avant la lettre, toujours sur la brèche, innovateur à l'affût du moindre indice pouvant laisser espérer l'ouverture d'un marché », « sans cesse à la recherche d'auteurs

³² En anglais, cette dualité est évitée par l'utilisation de deux mots différents pour désigner les deux personnes qui s'occupent de la production d'un livre : "*the editor*", l'éditeur intellectuel, qui est l'homme de lettres qui établit un texte, et "*the publisher*", l'éditeur commercial, qui assume la fabrication et la mise en circulation du livre. (Jacques Michon, dans le *Dictionnaire du littéraire*, p. 216.)

³³J.-Y. MOLLIER. « Naissance de la figure de l'éditeur », *Figures de l'éditeur. Représentations, savoirs, compétences, territoires*, sous la direction de Bertrand Legendre et Christian Robin, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2005, p. 13-24.

³⁴ Joseph Aloïs Schumpeter est un économiste autrichien du milieu du XX^e siècle connu pour ses théories sur les fluctuations économiques, la destruction créatrice et l'innovation.

capables de satisfaire un public de plus en plus nombreux ».³⁵ L'auteur remarque même le passage d'une économie de la demande à une économie de l'offre où l'éditeur lance des projets, invente lui-même un marché et génère un lectorat pour ses publications. Cependant, Mollier limite la figure éditoriale à l'image d'un intellectuel-marchand. Ces deux pôles, art/argent, sont importants, certainement, mais non uniques, car d'autres critères, tels que l'engagement politique ou la réussite esthétique de l'objet-livre, doivent entrer en ligne de compte. En ce qui nous concerne, comme le mentionne Nathalie Heinich quand elle parle de « souplesse identitaire », et Legendre et Robin dans l'ouvrage cité (2005), nous ne pouvons pas parler d'une figure unique d'éditeur, mais de figures d'éditeur. Effectivement, l'éditeur peut être à la fois intellectuel et marchand de culture, ou écrivain et éditeur, mais aussi politicien et « chef d'orchestre » de la chaîne du livre, libraire-écrivain-éditeur, artisan et poète, animateur-journaliste-éditeur, marchand de soieries-poète-éditeur, syndicaliste-éditeur, etc. Notre hypothèse finale est que, en fonction des quelques critères mentionnés ci-dessus et selon les ressemblances identitaires et les tendances communes dominantes des éditeurs, nous pouvons établir des figures d'éditeurs suivies par une ou des typologies posturales propres au micro-genre des éditeurs-auteurs de mémoires professionnels.

Corpus

L'établissement de tout corpus exige une mise en place préalable de critères de sélection bien définis. Le sujet étant les « mémoires professionnels des éditeurs de livres », le présent travail n'inclut que des ouvrages répondant à ces trois conditions de base : le récit personnel doit pouvoir entrer dans la catégorie (extrêmement flexible et malléable d'ailleurs) des mémoires (ayant donc une partie autobiographique et une partie historique), qui racontent une vie professionnelle dont l'acteur est un éditeur de livres. Ainsi, le récit doit être rédigé par un éditeur d'expérience, qu'il ait été le propriétaire d'une maison d'édition ou seulement son directeur littéraire, et il relate de manière

³⁵ J.-Y. MOLLIER. *Une autre histoire de l'édition française*, Paris, Éditions La Fabrique, 2015, 430 p.

personnelle (écrit à la première personne du singulier) la vie et la carrière du scripteur en tant qu'éditeur.

Depuis la seconde moitié du XX^e siècle, les récits francophones qui respectent ces exigences se sont multipliés et leur nombre est assez important pour pouvoir jeter les bases de ce micro-genre et constituer en même temps un corpus inédit (seize récits français et huit récits québécois sont ressortis de ce travail de recherche). Nous avons retenu pour la présente analyse les huit mémoires d'éditeurs québécois.

Il faut préciser que dans le cadre de ce mémoire ont été exclus : les essais qui abordent de façon impersonnelle le métier d'éditeur (où la vie de l'auteur n'est pas le sujet privilégié); les récits qui ne relatent pas le parcours éditorial fait de stratégies, de succès et d'échecs professionnels, vu qu'il ne cadre plus avec le critère de « mémoires professionnels »; et finalement, les ouvrages sur la vie professionnelle d'un éditeur qui n'ont pas été écrits par eux-mêmes, puisque la posture auctoriale est altérée par l'interférence d'une tierce personne (ce que Genette appelle un texte « allographe »).

Le titre et le sous-titre d'un ouvrage se trouvent parmi les premiers indices posturaux (comme nous allons le constater plus loin) et ils sont une première manière d'identification d'un ouvrage. Nous avons utilisé ce critère comme technique préliminaire de recherche. Ainsi, les ouvrages s'intitulant *Mémoires d'un éditeur*, *Récit d'un éditeur*, *La passion d'éditer*, *Mon parcours d'éditeur* n'avaient plus besoin d'autres preuves pour justifier leur présence dans le corpus. C'est le cas de Paul Michaud, Jacques Fortin, Victor-Lévy Beaulieu et Alain Horic. À cela s'ajoute le récit autobiographique de Marcel Broquet, libraire et éditeur, qui nous promet avec son titre et sous-titre une profonde incursion dans le monde du livre (*Laissez-moi vous raconter... 53 ans dans le monde du livre*, 2011). Après lecture, nous avons constaté que tous ces auteurs tiennent leur pacte initial de lecture (d'offrir l'histoire de leur carrière d'éditeur) et livrent des récits qui cadrent dans le micro-genre des mémoires professionnels éditoriaux.

Cela dit, il faut aborder quelques cas contradictoires. Le récit *Les insolences d'un éditeur* de Jean-Paul Tessier, bien qu'il ait un titre prometteur qui pourrait cadrer dans le corpus, après lecture, n'a pas été retenu, car ce texte n'est pas un récit de carrière d'éditeur. Il est à la fois un « sottisier », un recueil de témoignages, d'aphorismes, de citations, de « bourdes » et de « perles » pour présenter et défendre la langue française

contre le vulgarisme (paradoxalement, d'une manière fort vulgaire) et contre la sottise, ainsi qu'un recueil de pensées et de réflexions de l'auteur sur des sujets variés : politique, religion, télévision, etc.

L'amour des livres de l'éditeur et homme politique Denis Vaugeois (2005) a été exclu de corpus (mais non de la bibliographie), car, selon les indications de l'auteur, cet essai n'est « pas du tout [des mémoires professionnels]. Ça se veut une introduction au métier d'éditeur avec ses secrets et ses mystères. »³⁶ Effectivement, dans ce texte très technique, conçu comme un cours pour les étudiants de l'Université Laval, le ton n'est pas personnel, l'auteur ne se livre pas, il ne reconstruit pas son parcours éditorial ni les circonstances par lesquelles il est devenu éditeur (« un peu par hasard » est loin d'être suffisant). Nous ne trouvons pas de figures d'auteurs, ni de succès ou d'échecs professionnels. Cela dit, ce livre reste important pour comprendre les arcanes du monde éditorial en général, et québécois en particulier.

Aux cinq auteurs susnommés se joignent deux éditeurs québécois très connus et très importants dans le champ éditorial québécois : Alain Stanké et Jacques Hébert, avec leurs récits professionnels respectifs (*Occasions de bonheur*, 1^{re} éd. 1993, et *En 13 points Garamond*, 2002).

Une passion littéraire (2009) de Pierre Graveline est présenté comme un essai littéraire qui raconte « l'histoire inédite du groupe Ville-Marie Littérature et de ses trois maisons d'édition – L'Hexagone, VLB éditeur et Typo – pendant la décennie [1995-2005] où Pierre Graveline en assume la direction »³⁷. Cependant, bien que la partie autobiographique soit minimale, nous avons jugé que le récit offre des indices suffisants pour reconstituer une posture auctoriale et éditoriale spécifique.

Il faut préciser également que le facteur temporel n'impose pas de limite à notre recherche car on ne trouve pas de récits cadrant avec notre corpus québécois avant 1993. Le riche inventaire de la littérature intime québécoise que réalise Françoise Van Roey-Roux dans son ouvrage *La littérature intime du Québec* (1983) nous a permis d'éliminer la supposition de la présence de mémoires professionnels d'éditeurs dans la période

³⁶ D. VAUGEOIS. *Denis Vaugeois*, Courrier électronique à Valentina Blaga [En ligne], Adresse du destinataire : vaugeoisd@gmail.com, 28 février 2017.

³⁷ Texte de présentation du livre, quatrième de couverture.

1760-1979, le métier étant encore en plein développement à la fin de la période couverte. Parmi les auteurs de littérature intime mentionnés, les seuls éditeurs sont Paul Péladeau, *On disait en France* (1941), Pierre Tisseyre, *Cinquante-cinq heures de guerre* et Alain Stanké, *J'aime encore mieux le jus de betterave*. Ces écrits personnels ne sont pas des récits de carrière, mais des souvenirs de guerre et des souvenirs d'enfance (pendant la guerre, dans le cas de Stanké). Ils ne touchent aucunement leur métier d'éditeur.

Pour résumer, nous allons étudier la construction de la posture aucto-éditoriale dans les récits, en ordre chronologique, d'Alain Stanké, *Occasions de bonheur* (1993, 2008); Paul Michaud, *Au temps de l'index. Mémoires d'un éditeur, 1949-1961* (1996); Jacques Fortin, *L'aventure : récit d'un éditeur* (2000); Victor-Lévy Beaulieu, *Les mots et les autres : la passion d'éditer* (2001); Jacques Hébert, *En 13 points Garamont* (2002); Alain Horic, *Mon parcours d'éditeur avec Gaston Miron* (2004); Pierre Graveline, *Une passion littéraire* (2009) et Marcel Broquet, *Laissez-moi vous raconter. 53 ans dans le monde du livre* (2011).

Méthodologie

La posture auctorale, présentation de soi d'un auteur, réalisée tant par son discours (des conduites énonciatives ou des faits discursifs, pour le dire avec Meizoz) que par ses conduites littéraires publiques (nommées par le même sociologue littéraire « des prises de position dans le champ littéraire »), doit être observée tant de l'intérieur que de l'extérieur du texte.

« Image collective, elle [la posture] commence chez l'éditeur avant même la publication, cette première mise en forme du discours. On la suivra dans toute la périphérie du texte, du périphrase (présentation du livre, notice biographique, photo) à l'épithète (entretiens avec l'auteur, lettres à d'autres écrivains, journal littéraire). La posture se forge ainsi dans l'interaction de l'auteur avec les médiateurs et les publics, anticipant ou réagissant à leurs jugements. »³⁸

³⁸ J. MEIZOZ. « Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, n°3, 2009, [En ligne], <http://aad.revues.org/667> (Page consultée le 17 janvier 2017).

Cependant, comme notre objet d'étude se limite au livre autobiographique-professionnel réalisé par un éditeur-auteur, d'une couverture à l'autre, nous allons analyser et suivre la construction de la posture aucto-éditoriale strictement dans cet espace, ce qui nécessite d'apporter certains ajustements à la théorie posturale de Meizoz, ou plutôt d'aborder sous un autre angle, plus approprié à nos besoins, cette taxinomie.

En ce qui concerne les conduites publiques, tels que les affiches publicitaires, les gestes, les vêtements, etc., lors des événements littéraires, nous allons souligner plutôt le caractère non-verbal de ces manifestations. L'équivalent de ces faits publics est, dans l'espace des mémoires professionnels éditoriaux, la ou les photographies (présentes ou pas) qui composent la dimension non-verbale de la posture auctoriale. Le portrait photographique de l'auteur est le premier indice postural, l'amorce de la construction de la posture auctoriale. Comme mentionné ci-haut, la posture est le résultat de plusieurs interactions. Dans le cas des portraits photographiques des auteurs, nous pouvons parler aussi d'une interrelation entre le portraituré et le regard du photographe, comme nous allons le voir dans le premier chapitre du présent travail.

Quant à la dimension rhétorique (verbale) de la posture, elle constitue la plus grande partie du présent travail et elle sera analysée dans les chapitres suivants du mémoire.

Les indices posturaux auctoriaux verbaux sont nombreux et nous allons les grouper selon la catégorisation de Gérard Genette autour du péri-texte et du texte³⁹. La posture auctoriale ou, dans notre cas, aucto-éditoriale, amorce sa construction verbale dans le péri-texte (titres et sous-titres, préfaces, épigraphes, dédicaces, notes, annexes, quatrièmes de couverture) et elle peut être mise en branle par une tierce personne (l'éditeur, le correcteur, le réviseur, un confrère, etc., donc un allographe) ou par l'auteur (dans son métadiscours, donc un autographe). Ceci constituera le deuxième chapitre.

La posture poursuit sa construction dans le texte, dans la forme (style, ton et genre) et le contenu (autobiographique et professionnel). Les éléments du contenu seront

³⁹ Dominique Maingueneau fait une distinction équivalente en employant d'autres termes. Cet analyste du discours sépare l'espace symbolique du livre en « espace canonique » (qui relève de l'œuvre de l'écrivain) et « espace associé » (qui désigne l'ensemble des écrits d'un auteur qui accompagne son œuvre sans en faire partie). (D. MAINGUENEAU. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, coll. « U-Lettres, Paris, Colin, 2004, p. 113-116).

analysés dans le chapitre trois, tandis que éléments formels et caractéristiques de ce nouveau micro-genre constitueront le quatrième et dernier chapitre.

D'un autre point de vue, cette analyse est possible également parce que les mémoires d'éditeur sont nés justement de l'interaction constante entre : l'éditeur et les auteurs de son écurie, l'éditeur et ses confrères, l'éditeur et les autres médiateurs (média, cercles littéraires, revus littéraires) et même l'éditeur et le public (lecteur, salon du livre, etc.), sous la forme d'une justification, une mise au point, une prise de parole de l'éditeur-même. Par son origine et par son contenu, les récits personnels des éditeurs de livres ont une position privilégiée dans la construction d'une posture aucto-éditoriale.

Bien que notre objectif principal soit la dissection du processus de construction de la posture aucto-éditoriale des éditeurs, auteurs de mémoires professionnels, il ne faut pas oublier que le concept de « posture » est un outil d'analyse descriptive de la figure auctoriale, un moyen et non une fin en soi. Ainsi, après avoir ausculté le processus de construction de cette posture, nous arriverons au but ultime (quoique n'étant pas principal pour nous) de l'analyse : la figure auctoriale de l'éditeur-auteur des mémoires professionnels.

Première partie

La dimension non-verbale de la construction de la posture aucto-éditoriale

Chapitre I

Le péritexte iconographique

La posture auctoriale et la photographie d'écrivain

La posture auctoriale désigne une présentation de soi par l'auteur construite par deux ensembles de conduites, les unes présentes dans les discours (dimension rhétorique), les autres dans les comportements publics (dimension sociale). Par l'ensemble de ces agissements énonciatifs et institutionnels, complexes, interdépendants et mutuellement complémentaires, « une voix et une figure se font reconnaître comme singulières dans un état du champ littéraire. »⁴⁰

Dans cette perspective, la notion de « posture » fait penser au terme latin de *persona*. Selon l'étymologie traditionnelle⁴¹, le substantif *persona* dérive du verbe *per-sonare* (qui signifie « résonner ») et désigne le masque de théâtre (équipé à l'époque d'un dispositif spécial pour servir d'amplificateur). Ce masque de théâtre, tout comme la posture, comprend à la fois la voix qu'il fait résonner et son lieu social d'intelligibilité⁴² (le contexte). Dans ce cas, « sur la scène d'énonciation de la littérature, l'auteur ne peut se présenter et s'exprimer que muni de sa *persona*, sa posture [son masque]. Ainsi la posture est-elle constitutive de toute apparition sur la scène littéraire. »⁴³

La posture est donc inhérente à la dimension sociale de la vie littéraire. Les manifestations littéraires publiques incluent les remises de prix, les lancements de livres, les cocktails littéraires, les salons du livre, les discours, les entretiens avec les auteurs, les critiques, etc. Les photographies d'écrivains, qui doivent être étudiées avec des codes spécifiques, relèvent de cette catégorie.⁴⁴

⁴⁰ J. MEIZOZ. « Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, [En ligne], n° 3, 2009, <http://aad.revues.org/667> (Page consultée le 17 janvier 2017).

⁴¹ D. SINDINGRE. « Personne », *Encyclopaedia Universalis*, [En ligne], s.d., <http://www.universalis.fr/encyclopedie/personne/> (Page consultée le 23 mars 2017).

⁴² J. MEIZOZ. « Cendrars, Houellebecq : Portrait photographique et présentation de soi », *CONTEXTES*, [En ligne], n°14, juin 2014, <http://contextes.revues.org/5908> (Page consultée le 16 mars 2017).

⁴³ J. MEIZOZ. « Cendrars [...] ».

⁴⁴ J. MEIZOZ, « Cendrars [...] ». « Une re-justification terminologique s'impose à ce point. Roland Barthes parle « d'une *rhétorique* des représentations, appliquée au cas de la représentation photographique de l'écrivain », d'« une dimension *rhétorique* de la photographie » (R. BARTHES. « Rhétorique de l'image », *Communications*, n°4, 1964, p. 40-51), probablement ayant en tête le proverbe qu'« une image vaut mille mots », ou qu'une photographie est « parlante ». De nombreuses ambiguïtés entourent encore aujourd'hui l'usage du terme « rhétorique » dans le champ des études de lettres. Traditionnellement associée au verbe, il n'est pas évident non plus dans quelle mesure nous pouvons appliquer cette notion à la

Apparue dans la première moitié du XIX^e siècle, la photographie est aussi importante et influente que l'imprimerie. Si celle-ci a fixé et répandu le Verbe, cette invention a fixé et multiplié l'image,⁴⁵ et elle a produit des changements irréversibles. Empruntant à la peinture son cadre et sa perspective, la photographie se différencie de celle-ci en ce que, dans sa représentation, elle atteste toujours que son objet « a été ».⁴⁶

Le portrait photographique d'écrivain apparaît presque aussitôt. Si, jusqu'au milieu du XIX^e siècle, l'image physique de l'auteur était limitée à la peinture, au dessin, à la gravure (reproduits en frontispice des livres), ou au buste sculpté, à partir de ce moment-là, nous assistons à une véritable révolution dans la représentation de l'écrivain. L'image que l'on se faisait de l'auteur en lisant son œuvre se matérialise désormais dans des portraits photographiques d'écrivains.⁴⁷ On ne peut plus ignorer l'évidence, à savoir que l'écrivain a un visage. Le grand public prend connaissance de l'apparence physique réelle de l'écrivain, de sa corporalité, ce qui a une incidence directe sur l'imaginaire collectif, et, par la suite, sur la littérature.

La photographie en général et le portrait photographique de l'écrivain en particulier semblent offrir une mise en image de la littérature et de sa visibilité à ceux qui la produisent.⁴⁸ Ce qui fait que l'apparition et la diffusion de la photographie d'écrivain ont transformé le rapport avec la littérature. La photographie est pour la littérature un vecteur de mutations profondes.⁴⁹ Son émergence a provoqué un changement tellement fort en ce qui concerne l'acte de lecture que nous pouvons même parler, dans l'histoire de la réception des textes, de périodes d'« avant » et « après » l'apparition de la

sphère du visuel. Pour éviter cette confusion, nous avons plutôt préféré utiliser dans l'analyse de la construction de la posture auctoriale la taxinomie de « non-verbal » et « verbal ».

⁴⁵ P. GRUYER. *Victor Hugo photographe*, Paris, Charles Mendel, 1905, p. 2, dans H. VÉDRINE. « Portraits de masques et de fantômes », *COnTEXTES*, [En ligne], n°14, juin 2014, <http://contextes.revues.org/5916> (Page consultée le 17 mars 2017).

⁴⁶ R. BARTHES. *La chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980, 129 p.

⁴⁷ « Il convient de parler de *portraits* photographiques pour le XIX^e siècle (portraits individuels ou, dès les Goncourt, de groupes) et de *photographies d'écrivains* tout court à partir du moment où l'usage s'est domestiqué [XX^e siècle] et a fait du portrait un genre parmi d'autres, et donnant lieu à ce qui relève du photoreportage sans intention de portraiturer. » J.-P. BERTRAND. « Esquisse d'un protocole de lecture du portrait photographique d'écrivain », *COnTEXTES*, [En ligne], n°14, juin 2014, <http://contextes.revues.org/5910> (Page consultée le 17 mars 2017).

⁴⁸ J.-P. BERTRAND, P. DURAND et M. LAVAUD. « Introduction », *COnTEXTES*, [En ligne], n°14, mai 2014, <http://contextes.revues.org/5914> (Page consultée le 17 janvier 2017).

⁴⁹ D. MARTENS, J.-P. MONTIER et A. REVERSEAU. « Introduction », *L'écrivain vu par la photographie. Formes, usages, enjeux*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 7.

photographie d'écrivain.⁵⁰ À l'époque contemporaine, la connaissance des traits auctoriaux peut même précéder celle de l'œuvre. Comme le remarque Olivier Nora, « on consomme aujourd'hui la voix et l'image de l'auteur sans avoir souvent lu une seule ligne de lui : l'effet charismatique propre à l'écriture ne repose plus sur la lecture, mais sur l'audition et la vision. »⁵¹ Par conséquent, désormais, le rapport du lecteur à l'œuvre a changé, la réception d'un texte passant par une corporalité de l'auteur.

Aujourd'hui, dans l'ère du visuel, la photographie d'écrivain s'est multipliée à un tel point qu'elle est presque omniprésente et indispensable dans le processus de création et de diffusion d'une posture auctoriale. Cela dit, nous rappelons que, selon Jérôme Meizoz, la construction de la posture auctoriale n'appartient pas en totalité à l'écrivain. La posture se forge dans l'interaction de l'auteur avec les médiateurs et les publics, anticipant ou réagissant à leurs jugements.⁵² Elle est donc tributaire de tous les agents du champ culturel. Puisque la photographie d'écrivain est partie prenante de cette posture, elle n'est évidemment pas non plus du seul ressort de l'auteur.⁵³ Elle aussi est soumise à plusieurs interactions tout au long du processus de production de l'œuvre. Tout d'abord, entre l'auteur et son éditeur, par la suite, entre le portraituré et l'artiste-photographe et finalement, entre le portrait et le spectateur.

L'interaction entre un auteur et son éditeur

Dans le domaine de la production culturelle, telle que l'édition, le portrait de l'écrivain a un usage bien défini : il participe à la construction d'une image d'auteur. En plus, la photographie est le principal vecteur de diffusion et de propagation de cette représentation. Simultanément et réciproquement, cette diffusion accompagne la

⁵⁰ « Le XIX^e siècle a été le théâtre d'une grande mutation de l'acte de lecture. Car dans l'histoire de la réception des textes, il y a un avant, et un après la photographie d'écrivain. ». M. LAVAUD. « Envisager l'histoire littéraire » [...].

⁵¹ O. NORA. « La visite au grand écrivain », dans Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1986, p. 582.

⁵² J. MEIZOZ. « Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, n°3, 2009, [En ligne], <http://aad.revues.org/667> (Page consultée le 17 janvier 2017).

⁵³ M.-P. LUNEAU et M.-È. Riel. « « Je ne dis pas qu'un moche va gêner les ventes, mais... ». Le portrait d'écrivain saisi sous l'angle de l'édition », *L'écrivain vu par la photographie. Formes, usages, enjeux*, sous la direction de D. Martens, J.-P. Montier et A. Reverseau, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 199.

construction de l'image sociale de l'écrivain.⁵⁴ Ainsi, selon Meizoz, « par sa persistance, sa diffusion et sa reproductibilité sur divers supports, la photographie contribue fortement à la diffusion d'une posture. Figée et reproductible, elle assigne plus que jamais l'auteur à son image. [...] Le portrait photographique d'écrivain [...] objective le processus de singularisation de l'artiste tout en l'archivant. »⁵⁵

Le processus de mise en image de l'auteur s'amorce avec l'interaction entre l'auteur et son éditeur. Ce dernier demande à son « client » la production d'une image photographique qu'il se chargera de rendre publique, car il sait que faire circuler l'image d'auteur est devenu quasiment indispensable au métier d'écrivain. Ou, pour le dire avec Sylvie Pérez, « vendre un livre, c'est vendre son auteur »⁵⁶ (parfois la promotion de la figure de l'écrivain se faisant même au détriment du livre). Pour « vendre » un écrivain, il faut tout d'abord lui faire de la promotion, le rendre visible.

À son tour, l'auteur, s'il désire être publié (et consacré comme écrivain), consent, bon gré, mal gré, à devenir une personne publique et à véhiculer son image, se prêtant aux fonctions sociales qu'implique ce métier.

« L'écrivain n'est écrivain qu'autant qu'il fraie avec la sphère publique et parce qu'il n'existe pas sans lecteurs, qu'il ne peut se contenter d'être une pure plume, la question du masque le concerne aussi. La plume ne saurait aller sans le masque, cette *persona* qui soutient l'auctorialité en régime littéraire et contribue dès lors aux configurations posturales auxquelles ne peuvent pas ne pas se livrer les écrivains. »⁵⁷

Ainsi, l'éditeur, conjointement avec l'écrivain, est conscient du pouvoir symbolique de légitimation du portrait photographique, de sa valeur d'attestation. Tous deux savent que les portraits d'écrivains forment une escorte indispensable pour l'entrée de l'auteur dans le canon littéraire et pour la postérité⁵⁸ et, de concert, agissent en conséquence. Dès lors, ils utilisent la photographie d'une manière volontaire dans le cadre de leurs

⁵⁴ A. WRONA. « Le portrait carte, de la photographie au journal », *CONTEXTES*, [En ligne], n°14, mai 2014, <http://contextes.revues.org/5942> (Page consultée le 17 mars 2017).

⁵⁵ J. MEIZOZ. « Cendrars [...] ».

⁵⁶ S. PÉREZ. *Un couple infernal. L'écrivain et son éditeur*, Paris, Bartillat, 2006, p. 277.

⁵⁷ D. MARTENS, J.-P. MONTIER et A. REVERSEAU. « Que fait la photographie de l'écrivain? », *L'écrivain vu par la photographie. Formes, usages, enjeux*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 27.

⁵⁸ D. MARTENS, J.-P. MONTIER et A. REVERSEAU. « Introduction », *L'écrivain vu [...]*, p. 11.

stratégies posturales et de promotion de cette posture sur la couverture, les affiches, catalogues, brochures, signets personnalisés, revues, etc.

L'interaction entre le portraituré et l'artiste-photographe

« [L]a nature ne se sent pas obligée de faire d'un visage une enseigne. De la physionomie, elle fait plutôt un cache. »⁵⁹ Dès lors, il est très difficile, voire impossible, de reconnaître ou d'identifier un écrivain sur une photographie. Rien dans la corporalité d'un auteur ni dans son image photographiée n'est en soi porteur de littérarité, et il est inutile de chercher dans l'ontologie de l'image ou du corps photographié les marques d'une quelconque spécificité littéraire.⁶⁰ Or, le public s'efforce justement de trouver dans le portrait d'un auteur des indices de sa littérarité. Alors, l'artiste-photographe et son modèle-écrivain, conscients de la banalité du visage, sont contraints de collaborer, d'interagir pour construire une image d'auteur, pour donner l'apparence d'un écrivain à l'écrivain.

Ainsi, l'artiste-photographe participe à la construction de cette image physique en faisant usage de ses connaissances techniques (les subtilités du cadre, de l'éclairage, des couleurs, etc.) et des dispositifs techniques (l'appareil photographique est aussi un médiateur), ainsi qu'en déployant ses talents artistiques (choisir la pose⁶¹ du sujet, l'angle, le décor, les accessoires, etc.). Le modèle-écrivain, de son côté, coopère « en se donnant une contenance, en adoptant une *posture* qui semble convenir à l'image qu'il veut donner de lui-même ». ⁶² Le portrait photographique présuppose donc toujours « un

⁵⁹ A. DÖBLIN. « Fotos ohne Unterschrift », *Das Kunstwerk*, vol. 1, n°12, 1946-47, p. 33. (Cité par O. LUGON. *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans. 1920-1945*, Paris, Macula, 2001, p. 366.)

⁶⁰ J.-P. BERTRAND, P. DURAND et M. LAVAUD. « Introduction » [...].

⁶¹ D'ailleurs, aujourd'hui la pose est devenue très stéréotypée. À ce sujet, voir l'article de David Caviglioli, <http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20130206.OBS7945/les-8-astuces-pour-reussir-une-mauvaise-photo-d-ecrivain.html>.

⁶² M.-E. MÉLON. « Portrait de l'écrivain *absorbé* », *CONTEXTES*, [En ligne], n°14, juin 2014, <http://contextes.revues.org/5939> (Page consultée le 17 mars 2017).

pacte [entre ces deux sujets] dont l'enjeu est la rencontre et la négociation de deux désirs. ».⁶³

Cela dit, cette interaction entre le portraituré et l'artiste-photographe participe à la construction de l'image auctoriale, mais elle est toutefois insuffisante en absence des instruments de la profession d'écrivain (plume, livre, manuscrit, ordinateur, table de travail, etc.), d'un support spécifique littéraire (couverture d'un livre, affiche publicitaire, catalogue éditorial, manuel scolaire, revue littéraire, journaux, signets personnalisés, etc.) ou d'un contexte d'exposition (librairie, salon de livre, média littéraire, etc.).⁶⁴ Comme le soulignent aussi Jean-Pierre Bertrand, Pascal Durand et Martine Lavaud : « [...] tout y est littérairement affaire d'illusion créée à l'aide d'éléments de connotation surajoutés (lieux, accessoires, instruments) ou bien par effet d'une projection imaginaire liée au contexte d'exposition ou d'inscription de l'image. »⁶⁵

L'interaction entre le portrait d'auteur et le spectateur

L'action photographique engage un troisième protagoniste, le spectateur.⁶⁶ La dernière, mais non la moindre interaction dans la constitution d'une posture auctoriale non-verbale est donc celle entre le portrait d'écrivain, seuil et emblème de l'œuvre,⁶⁷ et le lecteur (ou spectateur). L'exhibition de l'image auctoriale en orée du texte a comme but de réveiller dans le lecteur le désir de lire le texte qui s'ensuit. Si celui qui photographie et celui qui est photographié sont porteurs d'une « intentionnalité »,⁶⁸ celui qui regarde

⁶³ J.-M. SCHAEFFER. « Du portrait photographique », *Portrait, singulier pluriel (1989-1990). Le photographe et son modèle*, Paris, Hazan/Bibliothèque nationale de France, 1997, p. 25.

⁶⁴ Voir à ce sujet l'article de Marie-Ève Riel, « De l'inadmissibilité du "chevalier sans visage" aux modalités de la représentation auctoriale : le rôle de la photographie dans la construction d'une figure d'auteur », dans *La fabrication de l'auteur*, M.-P. Luneau et J. Vincent (dir.), Sainte-Foy, Nota Bene, 2010, p. 449-463.

⁶⁵ J.-P. BERTRAND, P. DURAND et M. LAVAUD. « Introduction » [...].

⁶⁶ Roland Barthes, dans son livre *La chambre claire*, nomme les trois acteurs de l'image photographiée : l'« Operator » (celui qui prend la photographie), le « Spectator » (celui qui regarde la photographie) et le « Spectrum » (la cible de la photographie qui est nécessairement réelle, le référent qui « a été », l'objet qui a été immortalisé). Ce dernier est à la fois celui qu'il se croit, celui qu'il voudrait qu'on le croie, celui que le photographe croit et celui dont il se sert pour exhiber son art.

⁶⁷ D. MARTENS, J.-P. MONTIER et A. REVERSEAU. « Introduction », *L'écrivain vu [...]*, p. 9.

⁶⁸ M. LAVAUD, Martine. « Envisager l'histoire littéraire », *CONTEXTES*, [En ligne], n°14, avril 2014, <http://contextes.revues.org/5925> (Page consultée le 16 mars 2017).

s'occupe de l'« interprétation ». À ce sujet, nous rappelons avec Marc-Emmanuel Mélon que le portrait photographique de l'écrivain est « un amplificateur de *fiction*. Il est moins vu que *lu*, moins littéral que *littéraire*, moins documentaire que romanesque, pour ne pas dire : mythique. Ce que le lecteur d'un écrivain voit dans son portrait est en grande partie imaginaire, si pas fantasmatique. »⁶⁹ Umberto Eco juge aussi que l'interprétation d'un texte (dans notre cas, d'un texte photographique) trouve ses limites non pas dans le texte lui-même, mais dans la pratique interprétative, voire dans l'*habitus* de l'interprète.⁷⁰ Autrement dit, il faut garder à l'esprit que chaque lecteur a sa propre interprétation de l'image qu'il voit.

Pour résumer, dans la construction d'une image photographique de l'écrivain, et implicitement d'une posture auctoriale, nous nous confrontons à trois subjectivités qui interagissent, soit celles de l'artiste-photographe (ou l'Operator), du modèle-auteur (ou le Spectrum) et du lecteur (ou le Spectator). À ces subjectivités se joint celle de l'éditeur qui se charge de la diffusion de cette figuration auctoriale, qui est finalement une construction, un masque et une illusion.

La photographie dans les mémoires d'éditeurs

Les fonctions des photographies d'écrivains et les modalités d'emploi concrètes de ces images sont multiples selon l'environnement qui les mobilisent. Au sein même de l'œuvre (ou de l'objet livre), nous pouvons parler des « usages endogènes », tandis qu'au sein d'autres types de pratiques, externes à l'œuvre, plus ou moins littéraires, discursives ou institutionnelles, nous pouvons parler d'« usages exogènes ».⁷¹

Dans le premier cas, à l'intérieur de l'objet-livre, en fonction du type de discours littéraire, nous pouvons remarquer que « certains genres se prêtent plus particulièrement à la mobilisation de l'iconographie des écrivains, tout spécialement ceux qui se concentrent

⁶⁹ M.-E MÉLON. « Portrait de l'écrivain *absorbé* » [...].

⁷⁰ U. ECO, Umberto. *Les limites de l'interprétation*, Trad. de M. Bouzaher, Paris, Grasset, 1992, 407 p.

⁷¹ D. MARTENS, J.-P. MONTIER et A. REVERSEAU. « Que fait la photographie de... », [...], p. 30-33.

sur la personne de l'auteur », ⁷² tels que les genres de la littérature de l'intime (biographie, autobiographie, mémoires, etc.). Ce type de discours focalisé sur la personne de l'écrivain accorde de plus en plus de place à l'image d'auteur dans ce qu'on pourrait appeler le « péritexte iconographique ». ⁷³ Si l'écrivain en général est contraint par le temps, les mœurs, la société, de se plier au jeu de la photographie dans son métier, l'auteur intimiste transforme cette exigence en opportunité. Cet élément non-verbal lui permet de façonner sa posture auctoriale dans le champ littéraire au-delà du discours rhétorique.

En ce qui concerne les mémoires professionnels d'éditeurs, les auteurs-éditeurs recourent également à la photographie de soi. Les photographies incluses dans leur dispositif énonciatif ont principalement comme fonction endogène de participer à la construction de la posture auctoriale, tout en ajoutant une dimension « documentaire » aux ouvrages. Le péritexte iconographique des mémoires professionnels éditoriaux est composé des clichés qui se trouvent (ou non, selon le cas) sur la couverture (première et quatrième de couverture) et à l'intérieur du livre.

Sur la couverture

Parce que le portrait photographique de l'auteur sur la couverture est un élément non-négligeable du dispositif éditorial, car il permet une présence « corporelle » de l'auteur, la présence ou l'absence du portrait photographique de l'auteur en frontispice est le produit d'une négociation entre l'auteur et son éditeur. Bien que, dans notre cas, les auteurs soient tous des éditeurs d'expérience, dont quatre se sont même auto-édités, ⁷⁴ la décision du portrait d'écrivain sur la couverture est soumise aux mêmes pourparlers, car l'auteur, fût-il un éditeur, ou même son propre éditeur, doit se soumettre à la politique

⁷² D. MARTENS, J.-P. MONTIER et A. REVERSEAU. « Que fait la photographie de... », [...], p. 30.

⁷³ Pour éviter toute confusion, précisons notre position en faveur de la théorie de Gérard Genette sur le paratexte littéraire. « Ce par quoi un texte se fait livre » est composé de « péritexte » (les éléments qui se trouvent dans l'espace du livre) et d'« épitexte » (ce qui est à l'extérieur du livre). G. GENETTE. *Seuils*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 7-20. Comme notre objet d'étude est l'objet-livre des éditeurs-auteurs il est attendu de favoriser le péritexte.

⁷⁴ Alain Stanké, 1^e édition, Jacques Fortin, et Marcel Broquet. Pierre Graveline était éditeur associé chez Fides au moment de la publication de son ouvrage par cette même maison. À ceux-ci, nous pourrions ajouter Victor-Lévy Beaulieu qui utilise le même cliché de soi pour la biographie de Jack Kerouac paru en 2004 (c'est donc un cliché auquel l'auteur tient).

éditoriale de la (ou sa) maison d'édition et aux exigences du genre autobiographique, dont la photo en couverture constitue presque un passage obligé.

Sur la première de couverture des récits de carrière des éditeurs québécois, nous trouvons les portraits photographiques d'Alain Stanké, Jacques Fortin, Victor-Lévy Beaulieu et Marcel Broquet. Sur la quatrième de couverture de leur livre, nous découvrons les portraits de Paul Michaud et de Jacques Hébert. Alain Horic utilise, pour sa part, un cliché sur lequel il pose avec Gaston Miron, tandis que le livre de Pierre Graveline n'est illustré d'aucune photographie.

Une analyse socio-sémiotique complète de ces photographies, incluant leurs modes de production, de représentation et de réception, serait longue et probablement peu utile pour notre étude. C'est la raison pour laquelle nous allons laisser de côté l'approche externe (les conditions historiques, contextuelles, techniques, socioculturelles, etc., qui ont rendu possibles et souhaitables la réalisation, la transmission et la réception du portrait), nous contentant d'une analyse interne des photographies.

La lecture interne de la photographie est, à son tour, compliquée parce qu'à la réalité d'un cliché participent un bon nombre d'éléments indiciels qui se croisent et se superposent afin de « déterminer l'être au monde de l'écrivain tel qu'il apparaît dans le portrait, ainsi que l'éthos qui se construit au départ de l'ensemble des traits matériels du cliché. »⁷⁵ Grâce à J.-P. Bertrand, il est possible de regrouper ces indices en trois séries de « descripteurs », que nous allons voir au fur et à mesure de l'analyse interne des portraits photographiques des éditeurs-auteurs de mémoires professionnels.

⁷⁵ J.-P. BERTRAND. « Esquisse d'un protocole de lecture [...] ».

Alain Stanké – Jacques Fortin – Victor-Lévy Beaulieu

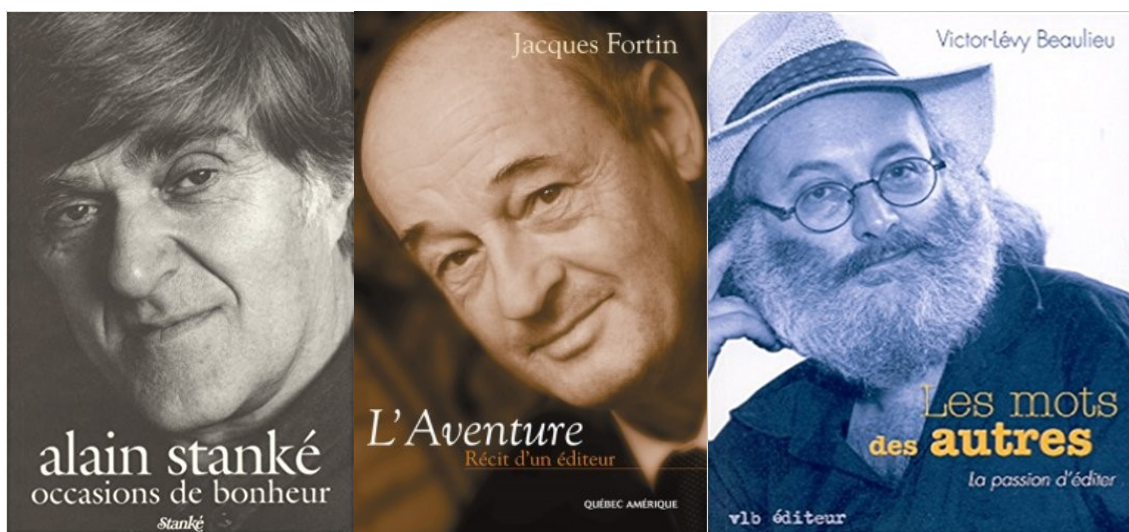


Photo de Jean-Marie Bioteau⁷⁶

Photo de Michel Gagné⁷⁷

Photo de Gilles Gaudreau⁷⁸

Sur la couverture des livres *Occasions de bonheur* d'Alain Stanké, *L'aventure* de Jacques Fortin et *Les mots des autres* de Victor-Lévy Beaulieu, les auteurs-éditeurs sont figés (détemporalisés⁷⁹) dans une pose presque identique. Mais « le portrait n'est pas un ornement, ni même une paraphrase de l'œuvre. »⁸⁰ Alors, pourquoi un portrait de soi en ouverture du livre?⁸¹

Pour répondre à cette question, nous précisons avec Jean-Pierre Bertrand que les portraits d'écrivains se regroupent entre ceux qui relèvent d'un « régime testimonial » (l'auteur utilise son portrait pour se faire connaître) et ceux qui tiennent d'un « régime iconographique » (l'auteur cherche, en plus de s'identifier, la reconnaissance, s'inscrivant

⁷⁶ Jean-Marie BIOTEAU. *Photographie Alain Stanké*, couverture du livre *Occasions de bonheur*, d'Alain Stanké, Montréal, Stanké, 1^{re} édition, 1993, 495 p.

⁷⁷ Michel GAGNÉ. *Photographie Jacques Fortin*, couverture du livre *L'aventure. Récit d'un éditeur*, de Jacques Fortin, Montréal, Québec Amérique, 2000, 285 p.

⁷⁸ Gilles GAUDREAU. *Photographie Victor-Lévy Beaulieu*, couverture du livre *Les mots des autres. La passion d'éditer*, de Victor-Lévy Beaulieu, Montréal, VLB éditeur, 2001, 238 p.

⁷⁹ « La pose détemporalise le référent et nie toujours l'effet de naturel et l'effet de vérité liés à l'instantanéité. » F. LORENT, « Portrait et imaginaire photographique », *CONTEXTES*, [En ligne], n°14, juin 2014, <http://contextes.revues.org/5963> (Page consultée le 31 mars 2017).

⁸⁰ M. LAVAUD. « Envisager l'histoire littéraire » [...].

⁸¹ Ce portrait de soi d'« ouverture » nous rappelle la photographie de profil affichée sur les réseaux sociaux actuels de type Facebook.

ainsi dans une logique de « légitimation icônisante »).⁸² Étant donné qu'il n'y a aucun indicateur de littérarité dans la photographie et que nous ne pouvons donc pas identifier le sujet comme écrivain ou éditeur, nous penchons pour le premier régime. L'éditeur-auteur place donc son portrait en tête de l'ouvrage afin de l'authentifier, de le légitimer, de s'identifier, de se rendre visible sur la scène publique, et, finalement, pour se présenter comme l'auteur du récit.⁸³ En même temps, le portrait photographique de l'auteur en frontispice de son propre livre (là où il est attendu et convenu, car la photographie sur la couverture est une prérogative du genre autobiographique) « va jouer des écarts possibles entre la convention et les attentes. »⁸⁴ Comme Alain Stanké et Victor-Lévy Beaulieu sont des personnalités publiques très connues au moment de la publication de leurs mémoires, leurs portraits attirent l'attention d'un vaste public. Leur visage pourrait être un argument de vente.

Pour la lecture interne de ces trois premiers portraits, nous utiliserons les trois types de descripteurs dont parle Jean-Pierre Bertrand, les formels, les scénographiques et les corporels.

Les « descripteurs formels » relèvent de la matérialité de la photographie. Les auteurs affirment et construisent leur posture photographique d'abord par le choix de la couleur, du format et de la texture de l'image, ainsi que des indices spatio-temporels.

Les trois premiers éditeurs analysés optent pour un portrait auctorial quasi identique : une orientation verticale du sujet dans la photographie, de semi-profil, une image réduite en couleurs, mate, aux dimensions de la couverture, avec une texture souple. Le cliché les montre plus ou moins à l'âge de l'écriture du récit. Un portrait de l'auteur âgé sur la couverture nous oblige aussi à une sorte de « rembobinage »⁸⁵ de la vie de l'auteur. L'importance d'afficher sur la couverture des mémoires une image qui représente l'auteur le plus proche de l'âge de l'écriture du récit est prouvée aussi par

⁸² J.-P. BERTRAND. « Esquisse d'un protocole de lecture [...] ».

⁸³ « Placé en ouverture du volume, le portrait [...] de l'écrivain a toujours été présent dans le livre et en constitue souvent l'illustration minimale, voire incontournable dans le cadre d'œuvres complètes. Sa valeur documentaire permet l'identification et la légitimation du texte qu'il introduit. Il fonde à lui seul l'auctorialité de l'écrivain. [...] Fort de cette tradition éditoriale et profitant du fait que le portrait est le genre photographique le plus répandu, le portrait photographique de l'écrivain se glisse subrepticement dans le livre. » H. VÉDRINE. « Portraits de masques et de fantômes » [...].

⁸⁴ H. VÉDRINE. « Portraits de masques et de fantômes » [...].

⁸⁵ H. VÉDRINE. « Portraits de masques et de fantômes » [...].

Alain Stanké qui, au moment de la réédition de ses mémoires, quinze ans plus tard, en 2008, prend soin de réactualiser sa photographie. Les descripteurs matériels de ce second cliché diffèrent du premier. Si l'auteur garde la même pose de semi-profil, mais avec un cadrage plus large, il ajoute de la couleur et opte pour une couverture glacée et cartonnée (ce qui augmente la qualité visuelle du produit, en assurant possiblement une plus longue vie à l'image imprimée).

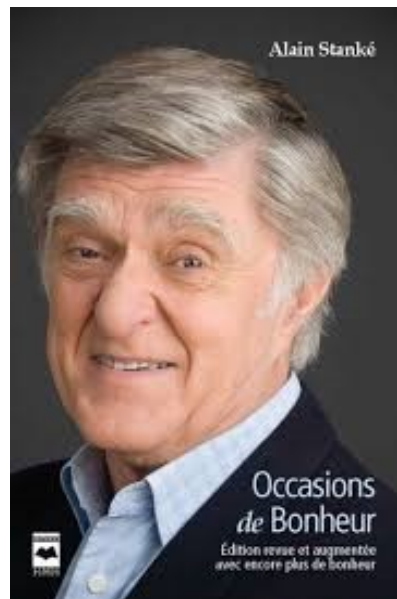


Photo de Georges Dutil⁸⁶

Les « descripteurs scénographiques » mettent en relation le sujet photographié (l'auteur) et le sujet photographiant (le photographe), dans le but de créer une image de soi conforme à l'effet désiré. Les descripteurs scénographiques correspondent ainsi à la mise en scène du sujet, notamment à l'agencement du corps dans le cadre. Dans le cas de Stanké (dans le premier cliché) et de Jacques Fortin, les photographes, de concert avec les auteurs, optent pour un décadrage corporel, où l'accent est mis sur le visage. Ce style de cadrage « décadré » qui favorise l'agrandissement du visage pourrait être interprété comme un rapprochement du sujet au spectateur.⁸⁷ Mais il ignore d'autres éléments

⁸⁶ Georges DUTIL. *Photographie Alain Stanké*, couverture du livre *Occasions de bonheur*, d'Alain Stanké, 2^e édition, Montréal, HMH, 2008, 414 p.

⁸⁷ « Les descripteurs scénographiques [...] produisent des effets de distance entre les instances ; distances intime, personnelle ou sociale, telles que les spécialistes de la proxémique les ont définies pour décrire le

constructeurs de posture tel le choix vestimentaire. Sur la couverture de la première édition d'*Occasions de bonheur*, ces indices manquent complètement (peut-être une chemise noire?) et dans le portrait de Fortin, ils sont très flous (il est difficilement observable que l'éditeur porte complet noir, chemise blanche et cravate noire).

Dans le portrait de Beaulieu et dans la réédition de Stanké, le corps est mieux cadré (nous pouvons voir l'image compète de la tête, qui ne se perd pas dans les marges de la photographie, et aussi une partie du buste). En même temps, il est intéressant d'observer la pose d'esquive de Beaulieu, comme s'il ne voulait pas que son nom le touche, comme s'il se dissociait de lui-même. Dans le cas de Stanké, on remarque le même phénomène, le nom n'étant plus superposé à l'image corporelle de l'auteur. Cette mise en place plus centrée du sujet créerait une distance entre l'auteur et son propre nom, en même temps qu'entre auteur et lecteur. Aussi, l'agencement du corps dans ces images nous permet de voir un peu plus que le visage. Le choix vestimentaire des auteurs peut être évalué. Si Stanké désire mettre de l'avant la posture d'un homme d'affaires prospère, Beaulieu affiche une figure décontractée (chemise déboutonnée, chapeau de paille et sourire en coin). Cette posture « artiste » est classique pour ce second éditeur. Le chapeau de paille (ou autre couvre-chef, comme le béret, et souvent la pipe) est une constituante récurrente de son image.⁸⁸

La toile de fond neutre (claire, pour Beaulieu, foncée pour les autres), nous laisse croire que les clichés ont été pris dans un studio de photographe (ou, du moins, ils ont été travaillés pour donner cette impression), le décor négligeable et l'absence de tout autre objet nous suggère que les auteurs désirent dans ces circonstances mettre en évidence leur propre personne et rien d'autre. Dans ce cas, l'auctorialité du portrait ressort du support de publication (le fait que ce cliché se trouve sur la couverture d'un livre, de surcroît autobiographique, nous indique qu'il s'agit d'un portrait d'auteur).

degré de proximité et d'interaction subjective, selon une codification largement historique qui institue des portraits-types sur fond de décors plus ou moins stables, en studio ou en plein air, suivant les contraintes imposées par le temps de pause et les conditions d'éclairage. » J.-P. BERTRAND. « Esquisse d'un protocole de lecture [...] ».

⁸⁸ Comme nous allons pouvoir le remarquer dans la suite de l'analyse, et selon la classification d'Ignace Cau, Beaulieu entre les trois est le seul à être considéré comme un « éditeur-écrivain-artisan », homme de lettres plutôt qu'homme d'affaires. La dimension non-verbale de sa posture (pose et habillage décontractés sur la photographie de couverture) semble le confirmer.

La troisième et dernière catégorie des éléments indiciels comprend les « descripteurs corporels ». Comme nous l'avons remarqué ci-haut, les trois portraits photographiques sont essentiellement focalisés autour du visage. Les traits du visage (les expressions du front, du nez, ou de la bouche) ont bien sûr leur signification interprétative, mais le point nodal de la signification se situe dans le regard.⁸⁹ Tout est dans le regard, dirait un artiste visuel. « Le regard est fondamental, il traverse les âges. Il traverse tout, continue son chemin, et plante un clou dans la mémoire »⁹⁰ et les auteurs, *a priori* des éditeurs d'expérience, n'ignorent pas que leur portrait laissera une marque indélébile dans l'esprit du lecteur, à travers leur regard.⁹¹ Le regard confiant de Stanké et de Fortin pourrait exprimer leur succès en affaires, tandis que celui de Beaulieu évoquerait plutôt l'érudition. Pour lui, l'idéal est plus important que le matériel.⁹² Cela dit, l'interprétation de ces regards reste purement spéculative et subjective, chaque spectateur ayant une vision propre, indissociable de soi. Finalement, chacun voit dans une image ce qu'il veut voir.

Jean-Pierre Bertrand nous offre une autre piste de réflexion : peut-être que le portrait n'est pas l'unique cible du regard du lecteur, mais que le lecteur est à son tour l'objet du regard de l'auteur. Alain Stanké, Jacques Fortin et Victor-Lévy Beaulieu, en posant devant le photographe, établissent à travers celui-ci un dialogue visuel avec le lecteur, le destinataire du portrait et du récit. Dans cette situation de face à face, ils semblent lui (nous) dire : « J'ai écrit ce livre pour toi, pour que tu saches qui je suis et ce que j'ai accompli pour le monde de l'édition québécoise ».

« Quelle que soit cette relation immédiate, on entre déjà dans de la scénarisation, dans du récit, à tout le moins dans une rencontre affective. On notera que je situe cette relation dans le sens du sujet regardant (moi) vers le sujet regardé (le portrait), mais cette interaction serait incomplète si l'on ne prenait en compte le trajet inverse : le portrait me regardant, me défiant, me faisant peut-être tourner le regard,

⁸⁹ J.-P. BERTRAND. « Esquisse d'un protocole de lecture [...] ».

⁹⁰ Expression du photographe français Robert Doisneau cité par J.-F. CHEVRIER. *Proust et la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1982, p. 15.

⁹¹ Jean-Luc Nancy, dans *Le Regard du portrait*, et Federico Ferrari, dans *Iconographie de l'auteur*, développent précisément ce thème.

⁹² Soumises à un spectateur externe, sans aucune connaissance préalable des sujets, les images des auteurs (et le regard conséquent) ont évoqué les mêmes postures vers lesquelles tous les autres éléments nous font pencher : Stanké et Fortin, appartenant au monde matériel, et Beaulieu, au monde de lettres (des mots).

et interrompre cette histoire qui se noue à chaque fois que des regards se croisent. Je dirais même qu'il y a là quelque chose de tout à fait spécifique au portrait qui fonde un lien *tensif* (comme disent les sémioticiens) entre deux sujets, parce qu'il ne peut y avoir de portrait que dans cet *instant* qui peut être de durée variable, allant de la croisée à l'insoutenable face à face. »⁹³

Un autre descripteur corporel qui attire notre attention dans le portrait de Victor-Lévy Beaulieu est la main (absente dans tous les autres portraits). La main, outil créateur, à son importance pour l'identification d'un écrivain,⁹⁴ et, consciemment ou pas, Beaulieu (auteur et éditeur à parts égales, ce qui n'est pas le cas des deux autres) la met en scène, comme « trace des mouvements de l'âme ». ⁹⁵ Symbole encore plus fort dans le cas de Beaulieu, si nous tenons compte du fait que cette main l'a trahi au tout début de sa carrière, étant paralysée temporairement par la poliomyélite.

Les descripteurs traités ci-dessus (formels, scénographiques et corporels) se rencontrent et se superposent dans le portrait photographique de l'auteur en participant à la constitution de la posture auctoriale.⁹⁶

En ce qui concerne la puissance expressive (émotive, énonciative) de l'image, nous nous référons aux éléments de la photographie dont parle Roland Barthes dans *La chambre claire* (1980) : *studium* et *punctum*. Le premier élément, le *studium*, définit un « affect moyen », causé par l'observance de la règle; il représente le « conventionnel », le général ; il donne une fonction à la photographie (informer, représenter, surprendre, faire signifier, donner envie, etc.). Ensuite, en contrepoint du *studium*, Roland Barthes parle de *punctum*, un second élément qui vient casser (ou scander) le *studium*. Cette fois, ce n'est pas le spectateur qui le cherche, mais plutôt le *punctum* qui perce le spectateur, qui

⁹³ J.-P. BERTRAND. « Esquisse d'un protocole de lecture [...] ».

⁹⁴ Pour plus de détails à ce sujet, voir E. BENISTI. *La main de l'écrivain. Portraits psychologiques d'après la main*, Paris, Stock, 1939, 250 p.

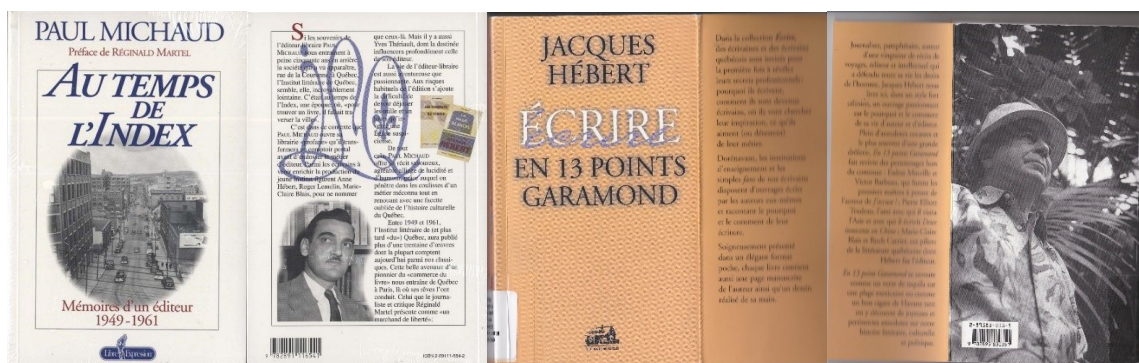
⁹⁵ H. VÉDRINE. « Portraits de masques et de fantômes » [...].

⁹⁶ « [P]ar leur entrecroisement obligé, [ils] participent de ce que l'on appelle l'éthos, c'est-à-dire les agencements discursifs (en l'occurrence visuels) qui forment une représentation de soi. Cet éthos est le plus souvent codifié dans le sens d'une empathie ou de son contraire, la dyspathie ou l'antipathie [...]. Il relève d'une appropriation plus ou moins stéréotypée du genre portrait en photographie, mettant en œuvre tous les signes d'une conformité construite entre le réel et l'image, telle que l'écrivain, mais aussi le photographe et le spectateur la conçoivent ou l'attendent. La question de l'éthos procède de l'hexis corporelle et professionnelle qui permet de situer l'écrivain dans son appartenance sociale et dans son activité d'écrivain, selon une pose et une posture qui renvoient à toute une trajectoire. » J.-P. BERTRAND. « Esquisse d'un protocole de lecture [...] ».

le pointe.⁹⁷ Ce deuxième élément est souvent un détail, poignant ou insolite, qui attire l'attention, qui touche, qui affecte et qui a même le pouvoir de nous projeter dans l'image. Ce *punctum* ne peut être perçu par aucune analyse, il est ce qu'on n'arrive pas à nommer. Il s'agit d'un détail qui provoque une forte émotion chez le spectateur, qui attire une attention particulière, mais qui ne relève pas de l'intention du photographe. Le *punctum* constitue donc une sorte de hors champ subtil qui agit sur chaque spectateur différemment. Si une photographie n'a pas de *punctum*, elle ne provoque aucune émotion, dit l'auteur. C'est « une photographie *unaire* » : naïve, sans intention et sans calcul qui peut « crier », mais non « blesser ». Dans le cas de ces trois portraits d'auteurs-éditeurs, la puissance expressive de l'image est moyenne. Le *studium* donne à ces images la fonction de représenter l'auteur, d'informer le lecteur de la physionomie de l'auteur, sans provoquer une forte émotion chez le spectateur.

⁹⁷ R. BARTHES. La Chambre claire [...], p.48-49.

Paul Michaud – Jacques Hébert



1^e et 4^e de couverture⁹⁸

Photo de Bernard Bérubé⁹⁹

Les livres de Paul Michaud et de Jacques Hébert¹⁰⁰ abordent un même type de présentation non-verbale de soi, soit un portrait sur la quatrième de couverture. Comme déjà mentionné, la mise en place et le choix photographique sont une négociation entre l'auteur et son éditeur. Si un tandem auteur-éditeur place le portrait auctorial en tête d'un ouvrage afin d'authentifier l'ouvrage et d'identifier l'auteur, pourquoi un autre le dispose-t-il sur la quatrième de couverture?

Dans le cas de Jacques Hébert, pour la position sur la quatrième de couverture du portrait photographique, ce serait plutôt à Victor-Lévy Beaulieu de répondre. *Écrire. En treize points Garamond* de Jacques Hébert est un ouvrage de la collection d'essais « Écrire » (donc, la maquette est prédéfinie). Lancée en 2001 par Victor-Lévy Beaulieu aux Éditions de Trois-Pistoles, afin que les gens qui écrivent dévoilent sans pudeur le comment et le pourquoi de leur écriture, cette collection comprend aujourd'hui quarante-cinq titres. Nous pourrions trouver une explication possible pour le choix de Victor-Lévy Beaulieu pour cette collection dans l'article d'Hélène Védrine : « Portraits de masques et de fantômes » (2014). La chercheuse affirme que « la place du portrait en fin d'ouvrage

⁹⁸ Dans ce cas, l'auteur de la photographie, qui se trouve sur la quatrième de couverture du livre *Au temps de l'Index. Mémoires d'un éditeur, 1949-1961* de Paul Michaud, Montréal, Libre Expression, 1996, 284 p., n'est pas mentionné. Par contre, la photographie de la page couverture est tirée des Archives Nationales du Québec (E6.57).

⁹⁹ Bernard BÉRUBÉ. *Photographie Jacques Hébert*, 4^e de couverture du livre *En 13 points Garamond*, de Jacques Hébert, Notre-Dame-de-Neige, Éditions Trois-Pistoles, 2002, 149 p.

¹⁰⁰ Éditeurs qui ont œuvré autour des années 1950 et qui ont renoncé au métier d'éditeur (le premier pour des raisons de santé, l'autre pour des raisons politiques).

est la conscience de cette vanité. [...] Le portrait en fin d'ouvrage montre l'auteur revenant sur ses pas, conscient de la vacuité de son identité et de sa réalité même, incarnée illusoirement par la photographie qui ne fixe que des images de fantômes. »¹⁰¹ Beaulieu, autant écrivain qu'éditeur, serait-il conscient de cette vanité? Nous ne saurions le dire. Ce qui est certain, c'est le fait que, pour Jacques Hébert, l'acte d'écriture est un acte de vanité. Il nomme l'écriture une « vaniteuse démangeaison » (*op.cit.*, p. 58).

Quant à la position du portrait de Paul Michaud, nous n'avons aucun indice concret. Bien que ces mémoires d'éditeur aient un fort caractère autobiographique, le tandem auteur-éditeur n'utilise pas la prérogative du genre autobiographique, la stratégie de grande diffusion d'afficher en premier plan le portrait de l'auteur. Les Éditions Libre Expression, maison d'édition fondée en 1976 par Alain Stanké et qui fait partie aujourd'hui du Groupe Librex, une propriété de Québecor, privilégient la fiction, la biographie et le récit.¹⁰² Toutes les biographies publiées ici affichent sans exception sur la couverture le portrait photographique de la personne biographiée. Par contre, les autobiographies n'ont pas une mise en place standard. La plupart des autobiographies affichent de manière différente des portraits sur la couverture, mais il y en a quelques-unes pour lesquelles ce n'est pas le cas. On pourrait déduire que, dans le cas des autobiographies, la politique éditoriale laisse le choix à l'auteur, mais il reste une simple supposition, faute de preuves concrètes.

Les marqueurs formels, matériels (photo noir et blanc, sur un papier mat et une couverture souple) sont similaires. Un détail les différencie : le portrait de Michaud se trouve apposé dans un coin, tandis que celui de Hébert s'étale dans l'intégralité de la quatrième de couverture.¹⁰³ Également, l'âge des auteurs-éditeurs dans ces clichés est différent. Comme ils sont nés à la même époque, c'est donc le moment de la prise de la photographie qui varie. Quoique le récit de Paul Michaud est paru quand l'auteur avait quatre-vingt-un ans (en 1996), dans le cliché retenu pour la publication il semble approcher de la quarantaine (l'éditeur étant né en 1915, le cliché serait donc pris autour des années 1950). Comme dans ses mémoires éditoriaux Michaud désire évoquer les

¹⁰¹ H. VÉDRINE. « Portraits de masques et de fantômes » [...].

¹⁰² Conforme au site officiel de la maison d'édition (<http://www.editionslibre-expression.com/apropos.aspx>)

¹⁰³ La note biographique qu'on peut voir à côté de l'image est en fait un repli de la quatrième de couverture. Donc, cette note n'est pas visible quand nous tournons le livre.

années 1949-1961, il se peut que l'effet recherché consiste à donner une image de soi correspondante à ces années. Serait-il possible que Michaud ne cherche pas tant à se construire une image d'auteur actuelle au moment de l'écriture des mémoires, mais plutôt de l'éditeur qu'il était à l'époque? En ce qui concerne Jacques Hébert, né en 1923, l'éditeur-sénateur libéral couche sur papier ses mémoires à l'âge de soixante-dix-neuf ans (en 2002). Le portrait sur la quatrième de couverture, le représentant à un âge plus proche du moment de l'écriture du récit, participerait donc à la construction de la posture auctoriale plutôt qu'éditoriale (l'auteur cesse ses activités éditoriales en 1974, donc à cinquante-et-un ans, mais il continue d'être écrivain jusqu'à la fin de sa vie, en 2007).

Quant aux descripteurs scénographiques, ils sont opposés (sauf la position debout). Paul Michaud est placé dans un contexte littéraire (dans une bibliothèque : il est amoureux des livres, qui sont l'essentiel, la base, le fond, pour l'auteur, pour la construction de sa posture – il ne faut pas oublier qu'il a été tout d'abord libraire), tandis que Jacques Hébert, dans un contexte récréatif (les éléments du décor naturel suggèrent un jardin tropical, probablement, à La Havane, Cuba, le lieu d'écriture du livre). Hébert, grand voyageur, semble s'identifier encore comme le globe-trotter qu'il était dans sa jeunesse.

Une précision est nécessaire pour la compréhension de la posture et de sa construction chez chaque auteur-éditeur. Puisque Paul Michaud choisit de mettre son portrait d'homme de lettres sur la quatrième de couverture, il est légitime de nous intéresser à ce qu'il réserve pour la première de couverture. L'auteur décide de mettre en évidence le lieu de sa maison d'édition. Il présente la rue commerciale principale de Québec, la rue de la Couronne, en Basse-Ville, en 1948, où se trouvait l'Institut littéraire du Québec, sa maison d'édition. Sous la forme d'une image arrondie, cette photographie en noir et blanc sur un fond blanc est une sorte de judas optique qui nous permet de regarder dans le temps. Ainsi, à partir de la couverture du livre de Paul Michaud dans sa totalité (première et quatrième de couverture), nous pouvons reconstituer la dualité du métier d'éditeur : commercial et littéraire. La présence des deux aspects construit la posture « classique » d'éditeur commerçant de livres. Quant à Jacques Hébert, à part le nom, le titre du récit, accompagné du titre de la collection, et le sigle de la maison d'édition, n'ajoute rien sur la première de couverture. Cela dit, ce choix de simplicité ne

lui appartient pas. Faisant partie d'une collection, la couverture respecte la ligne imposée par l'éditeur.

Les éléments vestimentaires des auteurs-éditeurs sont adaptés à la personnalité de chacun, mais aussi aux circonstances et à l'époque de prise des clichés. L'image de Paul Michaud correspond à celle de toute personne « notable » des années 1950, costume trois-pièces, chemise blanche et cravate, tandis que le portrait photographique de Jacques Hébert se démarque par le non-conformisme du sujet. L'auteur, probablement de commun accord avec son éditeur Victor-Lévy Beaulieu, choisit une image qu'il estime le représenter le mieux comme écrivain. Malgré le fait qu'il soit une personnalité politique publique, Hébert opte pour une image d'écrivain en vacances. Prise dans un décor naturel, le chapeau de plein air, la chemise fleurie et le palmier en arrière-plan sont loin des indices classiques d'identification d'un écrivain (par des objets d'écrivain : table de travail, machine à écrire, stylo, livres, etc.; par un lieu ou un moment, etc.) et encore moins d'un politicien. L'écrivain au repos, loin de son espace de travail, reprend le contact avec la nature, il redevient un « homme dans le monde ».¹⁰⁴ Dans ce cliché qui tient de la sphère privée, le regard photographique est celui d'un ami (proche, famille) et non celui d'un professionnel. C'est par la diffusion ultérieure de la photographie que le public pénètre dans cet espace privé de l'écrivain, en prenant la place de l'ami-photographe dans la scénographie.¹⁰⁵

En ce qui concerne le visage (un descripteur corporel), nous pouvons dire avec Maria Gulia Dondero que « le visage s'impose avec netteté, mais cette netteté ne concerne que les formes et les contours, qui sont bien dessinés ; par contre, cette netteté n'est pas confirmée au niveau de l'orientation du regard. »¹⁰⁶ Effectivement, autant Paul Michaud que Jacques Hébert, dans leur portrait photographique, refusent notre regard. Le premier détourne les yeux de l'appareil photographique (est-il photographié par surprise?) et le deuxième choisit une pose de semi-profil, le regard tourné vers le haut. Pour Hébert, ce détournement du regard semble être un choix délibéré, car, comme nous

¹⁰⁴ M. LACROIX et P. BRISETTE. « Effets de corps et faits de groupes : photographies d'écrivains québécois « en collectivité » (1865-1980) », *L'écrivain vu par la photographie. Formes, usages, enjeux*, sous la direction de D. Martens, J.-P. Montier et A. Reverseau, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 110.

¹⁰⁵ M. LACROIX et P. BRISETTE. « Effets de corps et faits... [...], p. 110.

¹⁰⁶ M. G. DONDERO. « Les approches sémiotiques du portrait [...].

pouvons observer ci-dessous, il existe des clichés dans le même cadre exotique qui le montre de face.



Photo de Gagnon¹⁰⁷

Dans leur posture, ils semblent ignorer le « spectateur », comme s'ils ne désireraient pas établir un dialogue avec lui. Ils préfèrent relancer leur regard ailleurs, en brisant la présence directe et en déconcertant ainsi le spectateur. « Ce regard n'est pas en phase avec le présent de la prise de vue et construit un détournement fait d'intervalles et d'interrogations, mettant enfin en scène un écart, identitaire et temporel. »¹⁰⁸ Toutefois, ce manque d'intersubjectivité ne les transforme pas automatiquement en « objets ».

« Il faudrait dès lors nuancer ce binarisme hérité de la linguistique et parler de "semi" ou de "demi" subjectivité dans la mesure où l'interaction visuelle en sens unique ne réduit pas à un pur objet le sujet regardé qui regarde ailleurs, puisqu'il reste investi comme sujet par mon regard ou même par ma simple vision. Le fait de ne pas regarder ne fait pas davantage du photographié un objet ; échapper au regard institue même un supplément de subjectivité. Quand le portrait ne me regarde pas, je me demande ce qu'il peut bien regarder qui soit autre que moi. Ou bien, ce regard qu'il refuse, le mien, n'est-ce pas une autre

¹⁰⁷ Image tirée du site des Éditions VLB éditeur, <http://www.edvlb.com/jacques-hebert/auteur/hebe1007>.

¹⁰⁸ M. G. DONDERO. « Les approches sémiotiques du portrait [...] ».

manière, une autre stratégie, de me regarder *quand même*, comme s'il m'était impensable que je ne puisse être regardé, à tout le moins vu, par celui-là même que je regarde, avec l'espoir insu de peut-être avoir la force de le ramener à moi, ce que je fais, du reste, en prêtant du sens à ce qu'il regarde et que je ne saurai jamais ? »¹⁰⁹

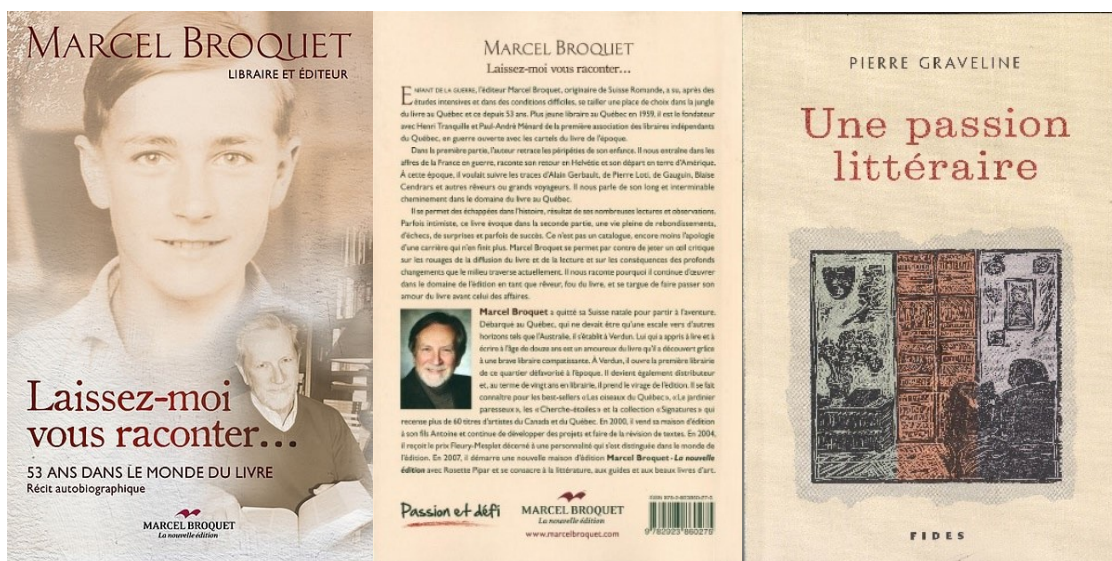
Jean-Benoît Puech invite, dans son étude sur l'auteur, à différencier le portrait photographique posé, « descriptif, statique, synthétique » (qui nous renvoie au monde public et au « rôle écrivain »), de l'« instantané », « narratif, dynamique, chronologique, réaliste »¹¹⁰ (qui nous renvoie au monde privé de l'écrivain). À ce sujet, Jérôme Meizoz ajoute : « le portrait posé saisit l'écrivain comme fonction publique ; certains « instantanés » peuvent viser à représenter la personne privée, mais chaque cliché mérite réflexion. »¹¹¹ Par conséquent, les portraits de Paul Michaud et Jacques Hébert semblent faire plutôt partie des « instantanés » que des « poses », car ces clichés nous introduisent dans la vie privée de l'auteur (dans sa bibliothèque, pour l'un, et dans ses vacances, pour l'autre).

¹⁰⁹ J.-P. BERTRAND. « Esquisse d'un protocole de lecture du portrait [...] ».

¹¹⁰ J.-B. PUECH. « Du vivant de l'auteur », *Poétique*, n°63, 1985, pp. 279-300, p. 285.

¹¹¹ J. MEIZOZ. « Cendrars [...] ».

Marcel Broquet – Pierre Graveline



1^{er} et 4^e de couverture¹¹²

Gravure sur bois de René Derouin¹¹³

Les éditeurs Marcel Broquet et Pierre Graveline se trouvent aux deux extrémités de présentation de soi à l'aide du portrait photographique. Le premier affiche trois portraits de lui-même à trois périodes différentes de sa vie, tandis que le second préfère montrer sous la couverture une gravure sur bois de l'artiste René Derouin, *Tiempo libre* (1989). Cette pléthore d'images personnelles dans le cas de Broquet montre le côté autobiographique sur lequel l'auteur met l'accent (d'ailleurs, l'auteur utilise des photographies de soi provenant de ses archives personnelles; de plus, l'auteur définit son livre comme un « récit autobiographique », étiquette analysée plus loin dans ce travail). L'auteur prépare le lecteur pour ce qui suit dans le récit et offre déjà une clé de lecture de son œuvre. L'absence de toute trace d'image matérielle de l'auteur dans le cas de Graveline laisse penser que la personne cherche à s'effacer devant la « carrière » (ce que le récit va confirmer).

¹¹² Les photographies de Marcel Broquet qui se trouvent sur la 1^{re} et 4^e de couverture du livre *Laissez-moi vous raconter... 53 ans dans le monde du livre*, de Marcel Broquet, Montréal, Marcel Broquet, nouvelle édition, 2011, sont tirées des archives personnelles de l'auteur.

¹¹³ Sur la page couverture du livre *Une passion littéraire* de Pierre Graveline, Montréal, Fides, 2009, 253 p, se trouve l'œuvre de René Derouin, *Tiempo libre* (1989), bois gravé, 50 x 50 cm.

Le collage des photographies sur la couverture de Broquet retrace l'histoire du petit garçon franc, libre, ouvert, souriant, qui domine la couverture, jusqu'au moment où il arrive à l'âge de la sagesse, quand il a atteint le comble de son bonheur dans les livres. Sur le premier cliché, les yeux innocents du jeune Marcel Broquet établissent un contact direct avec celui qui l'observe. Toutefois, à l'origine, ce regard n'était pas adressé au lecteur d'aujourd'hui (est-ce une photo de classe, une photo de famille?). Comme dans le cas de Jacques Hébert, c'est la décision ultérieure de l'auteur de le mettre sur la couverture qui ouvre le dialogue avec le lecteur. Ce même choix peut montrer l'importance que l'auteur accorde à la recherche de l'enfance (recherche plutôt autobiographique que professionnelle) ou bien le choix d'ancrer sa vocation comme libraire et éditeur dans l'antériorité, le passé.

Pour le deuxième portrait, comme dans le cas de Paul Michaud, l'auteur pose dans sa bibliothèque, dans son espace privé, qui privilégie les livres (une pose de prédilection des écrivains). L'auteur tient dans ses mains un objet d'écrivain : un livre imposant avec une mise en page sur deux colonnes (une encyclopédie, un dictionnaire, la Bible, on ne saurait dire), mais il ne refuse pas son regard au lecteur. Il ne fait pas semblant d'être un écrivain absorbé¹¹⁴ par la lecture. L'éditeur refuse la théâtralité de celui-ci. Son regard déclaratif montre au lecteur l'importance de la lecture à ses yeux. D'ailleurs, à la fin de son récit, il met en annexe des suggestions de lecture. Cette pose « en lecture » implique un certain rapport avec la littérature : il pose en homme de lettres, ce qui ne veut pas dire qu'il se construit nécessairement une posture d'écrivain.

Sur la quatrième de couverture, Marcel Broquet rajoute, à côté de la note biographique, un petit portrait-buste, pris en studio, classique, bien cadré, coloré, qui le montre à l'âge intermédiaire, entre l'enfance et la sagesse. En ce qui concerne l'élément postural vestimentaire, le sobre du costume est diminué par le chandail à col roulé.

¹¹⁴ « ... une des plus courantes et des plus anciennes postures littéraires mises en scène par le portrait photographique d'écrivain [est] celle qui le montre absorbé dans la lecture, l'écriture ou la méditation. Cette figure récurrente accrédite en fait une image d'Épinal conforme à l'idée romantique d'un « homme de lettres », pour reprendre une expression un peu surannée mais adéquate à ces images. La posture de l'écrivain absorbé se distingue par un trait essentiel : l'auteur fait mine d'ignorer la présence du photographe et donc du spectateur. Ce faux-semblant récurrent est nécessaire pour que le portrait s'accorde aux stéréotypes associés à la figure de l'écrivain, dont il est attendu qu'il est seul, reclus dans sa tour d'ivoire, plongé dans la lecture, l'écriture ou la méditation, de préférence à proximité de sa bibliothèque. » M.-E. MELON. « Portrait de l'écrivain *absorbé* » [...].

D'ailleurs, ce mélange sobre-décontracté, nous le trouvons aussi dans le cliché de la bibliothèque, mais à l'inverse : la chemise blanche est décontractée par un chandail en laine. De ces deux clichés ressortent au moins deux questions posturales : est-il un homme d'affaires qui pose en homme de lettres ? Ou est-il un homme de lettres qui pose en homme d'affaires ? La réponse reste dans la nature même de l'éditeur, que nous allons aborder plus loin dans le travail.

Quant à Graveline, comme il n'affiche aucune image de lui, on pourrait croire qu'il refuse de livrer son image sur la place publique, et, conséquemment, d'user de son image physique comme élément non-verbal de la construction de sa posture auctoriale. Cela dit, vu que la décision des portraits d'écrivain sur la couverture est le résultat d'une négociation entre un auteur et son éditeur, la réponse à l'absence du portrait auctorial de Pierre Graveline réside plutôt dans cette relation. Dans son cas, l'éditeur Fides a le dernier mot. Les stratégies éditoriales de cette ancienne maison d'édition exigent que la photographie de l'écrivain soit très peu utilisée pour illustrer les couvertures de livres.

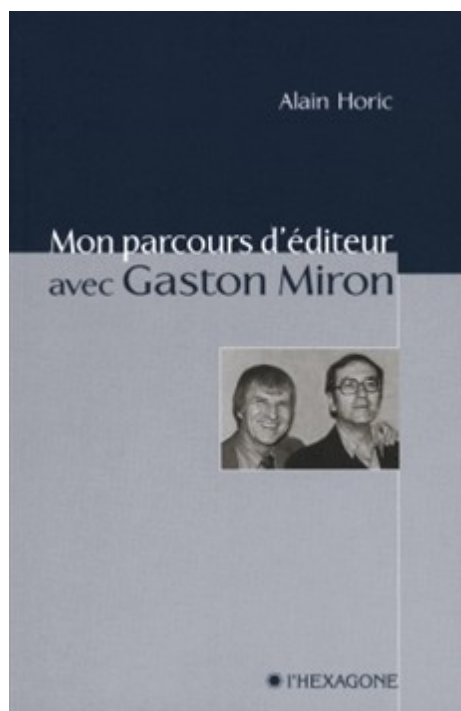
« [C]hez Fides, la photographie de l'écrivain ne franchit l'espace sacré de la couverture, qu'à titre exceptionnel, lorsque la renommée de l'écrivain dépasse celle du livre. C'est un peu ce que nous dit l'actuelle directrice de l'édition chez Fides, Guylaine Girard, consultée en entrevue : on utilisera l'image de l'écrivain seulement si celui-ci est "un mythe ou une figure nationale, qu'il représente [incarne] un genre même... Le premier grand romancier ou le premier grand poète, qu'il représente une génération, qu'il représente quelque chose de plus fort que lui... Quand ça devient un classique, une figure incontournable." »¹¹⁵

Comme ce n'est pas le cas de Pierre Graveline, la couverture de son ouvrage est ornée de la gravure sur bois de l'artiste multidisciplinaire René Derouin, *Tiempo libre* (1989). Il est fort probable que cette gravure soit un cadeau de l'artiste au moment du départ de l'éditeur de la direction du Groupe Ville-Marie Littérature, comme signe d'amitié et de remerciement pour la belle collaboration entre les deux (*op.cit.*, p. 110). Cette gravure représente une personne seule, qui, assise dans un fauteuil, le dos tourné au spectateur, lit. Le choix de cette image signifie-t-il que l'auteur du récit, comme l'auteur de la gravure, désire ignorer le spectateur-lecteur ? Se ferme-t-il à tout dialogue avec lui,

¹¹⁵ M.-P. LUNEAU et M.-È. Riel. « « Je ne dis pas qu'un... [...], p. 201.

dialogue qu'une photographie de soi aurait ouvert? La gravure est complétée par un masque, un portrait de femme et des fleurs gravées à côté d'un livre, tous des éléments qui pourrait être soumis à l'interprétation symbolique : le masque – la posture auctoriale, les livres – la passion pour la littérature, etc.

Alain Horic



Alain Horic et Gaston Miron¹¹⁶

Alain Horic, par son récit personnel, fait une mise au point, très documentée, de sa relation avec Gaston Miron et de son propre rôle d'éditeur aux Éditions l'Hexagone, et l'auteur concentre tous ses efforts à cette fin. Comme élément non-verbal, l'auteur, conjointement avec l'éditeur de ses mémoires professionnels,¹¹⁷ opte pour une image qui le place aux côtés du poète national et « pionnier de l'édition québécoise »¹¹⁸, Gaston

¹¹⁶ L'auteur de la photographie qui se trouve sur la page couverture du livre *Mon parcours d'éditeur avec Gaston Miron*, d'Alain Horic, Montréal, Hexagone, 2004, 175 p., n'est pas précisé. La note péri-textuelle indique seulement « Photographie de la couverture : Alain Horic et Gaston Miron en 1979 ».

¹¹⁷ Au moment de publication de son récit à l'Hexagone (2004), la maison ne lui appartenait plus. Horic l'avait vendue à Sogides une dizaine d'années auparavant (en 1991). Donc, il ne fait pas de l'autoédition.

¹¹⁸ P. GRAVELINE. *Une passion littéraire*, Montréal, Fides, 2009, p. 27.

Miron. En utilisant un cliché où il se trouve en « bonne compagnie », Alain Horic tente de se légitimer comme éditeur, ce cliché étant, dans le contexte des mémoires professionnels éditoriaux, une prise de position dans le champ éditorial québécois. Il faut souligner encore une fois le fait que le lieu même d'exposition de la photographie détermine son usage. Si le même cliché avait été publié dans un article sur les poètes québécois, par exemple, cela aurait été plutôt à une posture de poète chez Horic que la photographie aurait participé.

Les « descripteurs formels » qui regroupent les éléments indiciels liés à la matérialité de cette photographie montrent un cliché travaillé¹¹⁹ pour être d'un très petit format (3,5 x 5 cm), avec une texture souple, en noir et blanc, mate, probablement pour mieux correspondre au sérieux du sujet (pour l'auteur, son rôle dans l'Hexagone est un sujet important et grave).



Image originale, tirée du site personnel d'Alain Horic

L'image les montre en 1979 quand Alain Horic avait cinquante ans (né en 1929) et Gaston Miron, né un an avant, cinquante-et-un ans. La photographie, prise dans la période où ils œuvraient de concert dans le domaine de l'édition, étant des associés, codirecteurs et coanimateurs de la maison d'édition l'Hexagone, a un usage d'authentification de la véracité des propos de l'auteur.

¹¹⁹ Le cliché utilisé par Horic est reproduit aussi sur le site internet personnel de l'auteur-poète-éditeur (A. HORIC. *Site de Alain Horic*, [En ligne], s.d., <https://www.alainhoric.org/index.php> (Page consultée le 18 mars 2017), où nous pouvons mieux le voir. Initialement, la photographie était en couleurs et elle les montrait dans l'ouverture d'une porte d'entrée (on voit un crochet pour vêtements). Dans ce cliché original, nous pouvons voir que le regard des deux sujets n'est pas destiné au photographe et il ne semble pas faire partie d'un cliché plus grand, avec plusieurs personnages. Interrogé (par courriel) sur l'origine de cette photographie, l'auteur a préféré garder le silence et nous renvoyer à lire son ouvrage.

Quant aux « marqueurs scénographiques », cette photographie instantanée nous révèle l'image d'un Horic « à l'ombre du géant magnifique ».¹²⁰ Placé en arrière de Gaston Miron, partiellement caché par lui, Horic met celui-ci à l'avant-plan (comme il le mentionne d'ailleurs plusieurs fois dans le récit). Toutefois, il garde un contact physique avec le poète : la main posée sur son épaule (pose classique entre amis). Comme ce cliché semble être spontané, même « volé » aux éditeurs, nous ne pouvons pas vraiment affirmer qu'ils évitent le regard du « spectateur ». Ils sont simplement surpris au moment où ils avaient un autre point d'intérêt.

En ce qui concerne les « descripteurs corporels », sur cette image, ce qui attire notre attention est le large sourire de Horic. Cette expression du visage joue un rôle social important, mais l'interprétation d'un sourire dépend énormément du contexte de la prise de photo, que nous avons choisi de mettre de côté, car nous n'y avons pas accès.

À l'intérieur du livre

Après l'analyse des images de couverture, passons maintenant aux clichés intégrés au dispositif énonciatif. Si, dans une biographie, le choix des photographies publiées à l'intérieur de l'espace discursif est le résultat de la collaboration entre biographe et éditeur (le sujet n'ayant *a priori* pas son mot à dire), dans le cas des textes autobiographiques (tel que les mémoires professionnels), ou l'auteur est le sujet, les clichés retenus sont spontanément considérés l'œuvre de l'autobiographe, qui en est responsable au même titre que de son texte. Cela dit :

« Il est difficile d'affirmer que, lorsqu'ils y ont recours au sein de leurs œuvres, les écrivains sont les auteurs de leurs images. À moins qu'ils n'aient été les photographes ou les peintres, force est tout de même de considérer qu'ils les intègrent à un composé icono-textuel dont ils sont en revanche bel et bien les auteurs, de part en part. Selon une telle perspective, les photographies d'écrivain participent de l'œuvre au même titre qu'une citation d'un autre texte à laquelle se livrerait un écrivain dans l'un de ses ouvrages. »¹²¹

¹²⁰ C. DESMEULES. « Essais québécois - Alain Horic, à l'ombre du géant magnifique », *Le Devoir*, [En ligne], 29 mai 2004, <http://www.ledouvoir.com/culture/livres/55563/essais-quebecois-alain-horic-a-l-ombre-du-geant-magnifique> (Page consultée le 11 avril 2017).

¹²¹ D. MARTENS, J.-P. MONTIER et A. REVERSEAU. « Que fait la photographie [...], p. 31.

Entrées discrètement dans le livre entre 1860 et 1880, en passant par le journal, les photographies ont une valeur documentaire reconnue. Elles témoignent d'une réalité, ou pour citer Roland Barthes, d'un « *ça-a-été* », relatif à un lieu, un visage ou un objet qui, à un moment donné, s'est trouvé devant un objectif photographique, en *connexion physique* avec lui. Dans ce cas, l'affirmation est d'autant plus vraie que, parmi les images photographiques utilisées, se retrouvent des couvertures de livres, des lieux de passage de l'auteur, des maisons d'édition, des portraits d'autres médiateurs, photos prises à différentes époques de la vie de l'auteur.

Tous n'utilisent pas des images à l'intérieur du livre. Par exemple, Pierre Graveline ignore complètement l'usage de la photographie dans la construction de l'identité et de la posture de l'écrivain et d'éditeur. Il ne considère aucunement comme indispensable à son récit professionnel l'ajout de photographies, soit pour renforcer, par l'effet de réel propre à la photographie, ce « lien organique et transsubstantiel » entre la personne de l'auteur et son texte¹²² soit pour se justifier ou pour prouver ses propos. L'absence de clichés va de pair avec la présence minimale des éléments autobiographiques dans ce récit qui se veut « professionnel ». La réflexion de M. Lavaud sur l'absence des clichés dans un texte autobiographique (« le refus du narcissisme photographique n'est pas humilité, mais *hybris* de créateur faisant du culte iconoclaste du logos le corollaire de sa transcendance »¹²³) s'applique très bien au récit personnel de Graveline. Le ton et le contenu du récit suppriment toute impression que l'auteur ne met pas d'images de lui dans son récit par modestie. Comme dans les textes appartenant à la littérature intime, la photographie est devenue dernièrement une constante, la refuser signifie donner une allure plus littéraire au récit (ce qui coïncide avec l'étiquette d'essai littéraire posée par les libraires). Ici, encore, l'éditeur-auteur détourne l'attention de la personne vers l'« œuvre » (la carrière d'éditeur). Donc, Graveline négligerait cet élément visuel de la construction d'une posture auctoriale non par modestie, mais par une ambition d'un plus de littérarité dans son récit.

De même, Victor-Lévy Beaulieu, dans ses mémoires, excepté le portrait photographique sur la couverture, omet le support visuel. Paul Michaud, Jacques Hébert

¹²² H. VÉDRINE. « Portraits de masques et de fantômes » [...].

¹²³ M. LAVAUD. « Envisager l'histoire littéraire » [...].

(encore le phénomène de collection) et Alain Horic ne jugent pas non plus nécessaire de recourir à la photographie pour soutenir leurs paroles. Alain Stanké, Jacques Fortin et Marcel Broquet sont donc les seuls à se servir de ce moyen de présentation de soi à l'intérieur du livre.

En nous appuyant sur le contenu du récit, nous émettons l'hypothèse que Jacques Fortin utilise ce procédé de présentation de soi pour corroborer sa version des faits et ainsi valider ses propos. De plus, les photographies de personnalités éditoriales montrent la portée de son entreprise, dont le succès se mesure à l'échelle internationale. Dans le cas de Stanké, journaliste, animateur à la radio et à la télévision pendant de nombreuses années et photophile invétéré (la plupart des clichés viennent de la collection personnelle de l'auteur), ce choix peut être considéré comme une « déformation professionnelle ». On reconnaît le réflexe du journaliste qui accumule les anecdotes en se mettant en scène avec des personnalités publiques. Celles-ci contribuent à l'élaboration de sa figure de vedette (en ce sens, il déborde largement du cadre littéraire). La stratégie est aussi commerciale. Quant au récit de Marcel Broquet, qui abonde en photographies de lieux et d'images historiques, nous pensons que c'est le côté historien de l'auteur qui prend le dessus.

Dans ce qui suit, nous n'allons pas analyser chaque photographie selon les critères de Jean-Pierre Bertrand (approche externe et interne, avec ses descripteurs formels, scénographiques et corporels) ni selon ceux de Roland Barthes, en cherchant le *studium* et le *punctum* de chaque photographie. Nous allons plutôt faire un « inventaire » des clichés qui se trouvent à l'intérieur des mémoires éditoriaux (en les classant en quatre catégories) et nous allons essayer de comprendre de quelle manière le choix des auteurs de les inclure dans le récit participe à la construction de la posture aucto-éditoriale.

Puisque la photographie est anonyme, nous allons mentionner également, si jugé nécessaire, la légende qui accompagne l'image (bien que cela implique que nous sortions de la dimension non-verbale de la posture auctoriale), car le texte peut se faire le garant de l'information, sans jamais entacher la dénotation de l'image.¹²⁴ À ce sujet, Barthes dit que « le texte constitue un message parasite, destiné à connoter l'image, c'est-à-dire à lui

¹²⁴ F. LORENT. « Portrait et imaginaire photographique » [...].

"insuffler" un ou plusieurs signifiés seconds. »¹²⁵ Nonobstant cela, l'auteur fait remarquer que « cette opération se fait à titre accessoire, le nouvel ensemble informatif semble principalement fondé sur un message objectif (dénoté) dont la parole n'est qu'une sorte de vibration seconde, presque inconséquente. »¹²⁶

En ce qui concerne la taxinomie des légendes (ou bas de vignette), des historiens et des critiques proposent trois types de commentaires : « le silence ou la légende tautologique livrant le nom du sujet photographié ; la citation, qui rejoint le concept *freundien*¹²⁷ de "photographie-traduction" ; et dans le pire des cas, la surdétermination physiognomonique et normative du portrait ». ¹²⁸ Comme tout geste et attitude, physique et rhétorique, participe à la construction de la posture auctoriale, le texte d'accompagnement de la photographie, quoique minimaliste et périphérique, participe également au processus de construction de la figure auctoriale et à son positionnement intentionnel ou immaîtrisable dans le champ littéraire.

Des portraits de soi de l'auteur (seulement l'auteur)

Le portrait photographique, centre de gravité d'un système de représentation, construit « l'auctorialité de l'écrivain en proclamant l'identité entre le corps de l'auteur et son œuvre ». ¹²⁹ Mais qu'arrive-t-il quand nous avons affaire à toute une série de photographies ? « Les portraits de toute une vie, qui sont rares, voire exceptionnels, en peinture [...], sont ordinaires en photographie : une photo n'est jamais seule. Les portraits pris tout au long de la vie [...] rappellent ce qui est commun à tous les humains : ils vieillissent »¹³⁰. En effet, les trois auteurs-éditeurs qui ajoutent des photographies à l'intérieur du livre optent pour des images qui les représentent à différentes périodes de leur vie. Si sur la couverture ils désirent se montrer comme l'éditeur d'expérience, en cours de récit ils optent pour des images les montrant pendant leur parcours éditorial.

¹²⁵ R. BARTHES. « Le message photographique », *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Seuil, 2002, p. 1126.

¹²⁶ R. BARTHES. « Le message photographique », *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Seuil, 2002, p. 1129.

¹²⁷ Sur cette conception, voir M. LAVAUD. « Gisèle Freund, portraitiste d'écrivain », *Littérature et photographie*, sous la direction de Danielle Risterucci-Roudnicky, Roma, n° 25, 2012, p. 33-45.

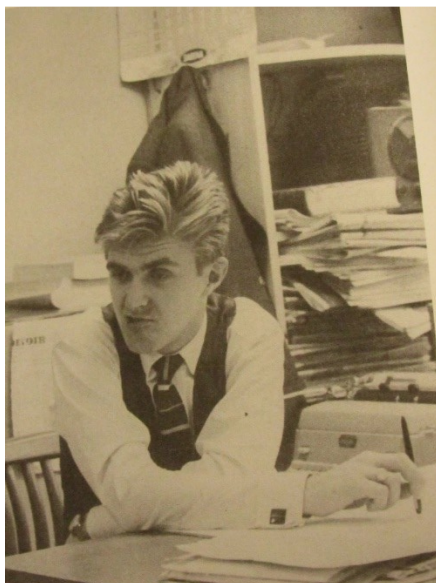
¹²⁸ M. LAVAUD. « Envisager l'histoire littéraire » [...].

¹²⁹ H. VÉDRINE. « Portraits de masques et de fantômes » [...].

¹³⁰ M.-E. MÉLON. « Portrait de l'écrivain *absorbé* » [...].

Toutefois, de ces trois éditeurs, ce n'est que Stanké qui ajoute des portraits de soi (dans le sens de cliché où il est représenté seul). Mais, même dans son cas, parmi les soixante-et-un clichés¹³¹ présents à l'intérieur de son livre seulement trois sont des portraits de ce type (p. 10, p. 240 et p. 323).¹³² Ce phénomène pourrait être expliqué par le fait que l'éditeur est un passeur, il ne travaille pas seul, contrairement au mythe auctorial (ce que semble souligner Jacques Fortin).

À l'ouverture de son livre, page dix, avant l'introduction, Stanké place un portrait-instantané sous lequel il inscrit « Un tout jeune journaliste à la mèche rebelle, dans les locaux du *Petit Journal* », ¹³³ donc dès le tout début de sa carrière professionnelle. Comme l'auteur est de toute évidence surpris, nous ne pouvons pas affirmer que c'est une mise en scène de soi. La chemise blanche, le regard perdu et la plume à la main, ne sont pas des éléments travaillés pour qu'il corresponde à l'image romantique de l'écrivain. C'est le choix de mettre cette image en ouverture de son récit qui participe en fait à la construction de sa posture aucto-éditoriale. Ce qui nous oblige à nous interroger pour savoir si l'auteur-éditeur s'identifie d'abord et avant tout comme journaliste.



Alain Stanké, « Un tout jeune journaliste à la mèche rebelle, dans les locaux du *Petit Journal*. », *op. cit.*, p. 10 (archives personnelles de l'auteur).

¹³¹ Voir dans annexe 3 cette liste exhaustive.

¹³² Il faut préciser que nous nous référons à la réédition de 2008 (par HMH) du livre *Occasions de bonheur* de l'auteur, car, révisée quinze ans après la première version, elle s'approche plus de l'âge d'écriture des mémoires et c'est ce choix que l'on considère pour montrer la construction de sa posture aucto-éditoriale.

¹³³ Dans la première édition, le cliché n'a pas de légende.

Un deuxième cliché le surprend déguisé en Fidel Castro pour les besoins d'un de ses reportages. La barbe et la casquette identifiables au président cubain, complété par le cigare à moitié fumé, métamorphosent complètement l'éditeur. Le texte d'accompagnement de cette photographie est assez parlant : « vivre dans la peau d'un autre est devenu ma spécialité » (*op.cit.*, p. 240). Donc, prétendre qu'il est un autre, assumer différentes postures, c'est devenu sa deuxième nature.

Le dernier cliché où l'auteur est seul le montre en vacances, dans un minuscule maillot de bain (de style européen), en pleine confection d'un canular (*op.cit.*, p. 323). L'auteur est surpris de dos devant un message accroché à un arbre. Le choix de publier cette image privée, à plusieurs décennies de distance, raffermi sa posture d'auteur plaisantin et amusant, cela même pendant ses vacances.

Des portraits des « autres » (seulement les « autres »)

Nombre de clichés présents à l'intérieur du livre sont dédiés aux portraits (où le sujet photographié apparaît seul) des auteurs-vedettes de l'éditeur-auteur des mémoires professionnels et aux personnes, célèbres ou pas, rencontrées dans son parcours (sans que l'auteur n'y soit jamais présent).

Les « occasions de bonheur » d'Alain Stanké se matérialisent sous la forme de pas moins de vingt-quatre portraits de personnes qu'il a rencontrées dans sa vie et qui ont influencé sa route. Parmi les auteurs-vedettes de l'éditeur, mentionnerons Yves Thériault (p. 40), que le bas de vignette présente comme « Yves, le légendaire bûcheron des lettres québécoises. ». Cette qualification entre dans « le pire des cas » de classification des textes d'accompagnement, soit la surdétermination physiognomonique et normative du portrait.¹³⁴ Nous trouvons également Gabrielle Roy (p. 50). Cette fois-ci, l'auteur pratique le bas de vignette du cliché par la citation. En citant Gabrielle Roy (« C'est bien moi. Tout à fait l'image que j'aimerais que les gens aient de moi, il n'y a pas de sourire. Une indescriptible détresse... », *op.cit.*, p. 50), l'auteur s'efface derrière le sujet du

¹³⁴ M. LAVAUD. « Envisager l'histoire littéraire », [...]. Tout comme René Doumic qui qualifie Balzac de « sanglier joyeux » ou Sainte-Beuve de « bonhomme sournois et envieux ».

cliché. Dans cette légende citationnelle, Alain Stanké-éditeur participe à la construction de l'image auctoriale de son auteure-vedette. Si au-dessous du portrait de Victor-Lévy Beaulieu (p. 120), l'auteur livre une longue explication (« Une invention que j'ai créée (pour ne pas dire « gossée »! pour mon ami Victor-Lévy. Elle lui permet de fumer sa pipe sans avoir à la tenir. Commode pour un écrivain qui a besoin de ses deux mains pour taper sur son clavier des pavés de plusieurs centaines de pages... »), curieusement, le portrait de Richard Nixon (p. 197) n'en a aucune.

Entre les personnes et les personnalités qu'il a rencontrées dans sa vie, l'auteur a choisi de publier les portraits de Roger Lemelin (p. 14), Lobsang Rampa (p. 86), Frédéric Dard (alias San-Antonio, p. 96), Salvador Dalí (p. 126, p. 137 et p. 138), Pierre Elliott Trudeau (p. 164), etc.¹³⁵ L'auteur ne se contente pas de reproduire les portraits officiels de ces personnalités. En effet, la plupart des photographies accompagnées par des textes explicatifs sont des originaux appartenant à la collection privée d'Alain Stanké.

L'aventure éditoriale de Jacques Fortin est illustrée de seize portraits (où le personnage est photographié seul) en noir et blanc, majoritairement des auteurs de son écurie. On mentionnera : Pierre Vallières (p. 31), Arlette Cousture (p. 97), Robert Bourassa (p. 97), Marie-Éva de Villers (p. 144). Gilbert LaRocque, le premier directeur littéraire de Québec Amérique, est placé sur une image exposant la collection que celui-ci dirigeait, « Littérature d'Amérique », en 1982 (p. 39). D'ailleurs, à plusieurs occasions, l'auteur-éditeur opte pour une association portrait d'auteur-couverture de son livre. Entre autres, c'est le cas de Micheline Lachance et son roman *Julie Papineau* (p. 213), Sylvain Lelièvre et *Le troisième orchestre* (p. 227), ou encore Gilbert LaRocque et la couverture de son livre *Le passager* (p. 82). Aux treize auteurs-vedettes, Fortin ajoute le portrait de Gaston Miron ainsi que celui de Walter Gersgrasser (le président de France Loisir en 1980, p. 49) et de l'éditeur français Bernard de Fallois (p. 65), deux personnalités éditoriales importantes dans son parcours professionnel. Si, dans le cas du premier, Fortin considère indispensable d'associer son nom d'éditeur (et de cette manière, valider sa posture d'éditeur littéraire) à celui du poète national et pionnier de l'édition québécois, Gaston Miron, dans le cas des deux suivants, il nous montre l'importance de l'ouverture à

¹³⁵ Voir l'Annexe 3 pour la liste exhaustive de ces photographies et légendes.

l'étranger de l'édition québécoise, ainsi que la portée internationale de son entreprise éditoriale.

Jacques Fortin rajoute également quelques photographies de duos ou groupes de ses auteurs (sans qu'il n'y soit jamais présent). Par exemple, Ariane Archambault et Jean-Claude Corbeil (p. 114), René Lévesque avec son épouse, Corinne Côté (p. 118), ou « la rentrée 1986. Denis Monière, Yves Beauchemin, Arlette Cousture, Alice Parizeau et René Lévesque » (*op.cit.*, p. 132).

En ce qui concerne Marcel Broquet, celui-ci choisit de présenter uniquement le portrait de son père (p. 50), avec l'explication simple « Paul, mon père ». Cette figure paternelle, très importante pour l'auteur, nous montre sa recherche de soi, donc le côté autobiographique du récit. Il rajoute une photographie de sa grand-mère maternelle, Marie Fleury, à côté d'autres vendeuses au marché, vers 1955 (p. 109). Celle-ci apparaît donc comme un autre personnage clé de sa vie personnelle. Pour illustrer sa relation avec les autres médiateurs, Marcel Broquet publie un dessin original de l'artiste-peintre et dessinateur suisse Hans Erni appartenant à sa collection. Dans ce cas, ce sont les circonstances autour de ce dessin datant des années 1940 qui nous éclairent sur la construction de la posture aucto-éditoriale et non son contenu (femme nue sur des fleurs). L'auteur, le représentant canadien de l'éditeur suisse de la Guilde, Albert Mermoud, l'a reçu de celui-ci dans une de ses lettres.

Des clichés de l'auteur en compagnie de différentes personnalités publiques (l'auteur et les « autres »)

« La posture d'un auteur s'exerce en général en relation, voire contre d'autres postures »¹³⁶ nous dit Meizoz. Dans le même esprit de la construction d'une image de *soi*, les auteurs publient des photographies d'eux-mêmes en compagnie de différentes célébrités. Comme les circonstances de la prise de photos (posées ou non) demeurent inconnues, c'est le choix ultérieur de l'auteur de les intégrer à son texte, à une certaine

¹³⁶ J. MEIZOZ. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007, p.26.

place, avec un certain commentaire, qui importe dans la construction de la posture aucto-éditoriale.

Alain Stanké, par exemple, déploie une panoplie de poses de ce genre. Il est accompagné (ou plutôt il accompagne, car d'habitude il se place en arrière-plan¹³⁷) de personnes appartenant à des champs d'activité très différents, mais qui lui ont appris quelque chose au fil de son existence.

Ainsi, nous pouvons voir Stanké avec ses auteurs (ou des auteurs qu'il n'a pas publiés, mais qui font partie de ses amis) comme Gabrielle Roy (p. 57, p. 59), Hervé Bazin (p. 68), Henry Miller (p. 72), professeur Peter (p. 104), Victor-Lévy Beaulieu (p. 117), le peintre Jean Paul Lemieux (p. 140), souvent dans la même pose, Stanké tourné vers l'autre et le regardant. On le voit également en présence d'hommes politiques, comme P. E. Trudeau (p. 160) et Richard Nixon (p. 180), ou encore du curé Jean Caron (p. 364). Dans ces instantanés, le regard de Stanké est attiré vers d'autres points d'intérêt (sa cravate, une revue, un livre). Il est intéressant de souligner que dans le cliché avec Jean Caron, les deux regardent la première édition du livre *Occasions de bonheur* (1993).

Parfois, ces images ont une fonction d'accréditation, de validation de l'histoire, sans quoi nous pourrions croire que cela appartient au domaine de la fiction. Par exemple, l'histoire de la rencontre avec Édith Piaf, à Cuba (p. 292), pourrait être considérée comme un canular dont l'auteur est friand. Mais la photographie atteste cette rencontre.

Stanké n'oublie pas les personnes « simples » qu'il a côtoyées et interviewées, surtout dans sa vie de journaliste et d'animateur de télévision, pourvu qu'ils lui aient appris quelque chose. En témoigne le portrait de l'auteur avec l'ex-prisonnier Robert Laplante, le jour des noces de celui-ci (p. 274).

Jacques Fortin recourt aussi à cette manière de présentation de soi. S'il ne publie aucun cliché le représentant seul, il utilise dix photographies où il se trouve en compagnie de ses auteurs-vedettes, soit uniquement avec un auteur, soit avec plusieurs (photographie de groupe¹³⁸). Ces clichés sont autant des poses (où l'auteur-éditeur ne retourne pas le regard de l'objectif photographique) que des instantanés. Ces derniers le montrent en

¹³⁷ Sur la place effacée de l'éditeur en faveur de son auteur, voir Laurence Santantonio, *Auteur/éditeur, création sous influence. Enquête*, Paris, Louis Talmar, éditeur, 2000, 276 p.

¹³⁸ « À Paris au printemps 1982, Jacques Fortin, Raymond Plante, Yves Beauchemin, son épouse Vivian et Gilbert Larocque », p. 85.

pleine activité professionnelle : corrections,¹³⁹ lancements de livre¹⁴⁰ ou participation à des salons du livre.¹⁴¹ Même si Jacques Fortin conclut son récit avec un portrait de famille (p. 273), le texte d'accompagnement montre le rôle professionnel de cette image. Il affirme sa pratique éditoriale et sa posture d'éditeur indépendant qu'il a l'intention de rester (« Québec Amérique, une affaire de famille! »).

Quant à Broquet, il mise encore sur le côté autobiographique. Il présente un unique cliché de lui à l'âge de dix ans, au moment où, semble-t-il, il a débuté l'école, en compagnie d'un camarade (sans nom) d'une classe supérieure, avec lequel il transporte le bidon rempli de lait destiné aux enfants (p. 106). Le texte d'accompagnement de cette photographie est fort bref : « Les Knickers... » Comme l'image vient après deux pages explicatives de son début scolaire, l'auteur ne sent pas le besoin de fournir plus d'éclaircissements. Il considère que tout a été dit et que cette indication des Knickers (pantalon de golf, selon l'auteur, *op. cit.*, p. 104) est suffisante pour l'identifier et pour illustrer ses propos.

Des couvertures des livres

Le côté professionnel des mémoires éditoriaux ressort de la rétrospective de la carrière, avec le parcours éditorial, les livres publiés, les succès et les échecs professionnels. Dans cette dimension non-verbale de la construction de la posture, ce côté professionnel est représenté par les images des couvertures de livres.

À cet égard, Jacques Fortin est le plus « professionnel », car, des soixante-douze images, il n'en affiche pas moins de quarante illustrant des couvertures. Parmi celles-ci, il y en a quatre qui sont des « photographies de groupe » de livres, soit des catalogues (le catalogue de 1978, p. 29) et des collections (collection « Littérature d'Amérique » en 1982, p. 39), ce qui fait que le nombre de titres mis en lumière dans le récit monte à soixante-dix. D'ailleurs, la première image publiée à l'intérieur du livre est la couverture du livre qui a été à l'origine de la maison d'édition Québec Amérique, soit *Pédagogie et*

¹³⁹ Avec René Lévesque et Gilbert LaRocque, p. 43; avec René Lévesque et son épouse Corinne Côté, p. 118.

¹⁴⁰ Avec René Levesque et Lise Payette, p. 68; avec Yves Beauchemin, p. 255.

¹⁴¹ Avec Dr. Spock, p. 35; avec Gilbert Larocque, p. 85.

lecture, par Denyse Bourneuf et André Paré (p. 21). Parmi les couvertures présentées, appartenant toutes aux livres de grands succès qui ont donné de la visibilité à Québec Amérique, mentionnons : *Le Matou*, d'Yves Beauchemin (et ses autres romans); *Les filles de Caleb*, d'Arlette Cousture; *Les masques* de Gilbert LaRocque, *Anne... La maison aux pignons verts*, de Lucy Maud Montgomery; *Attendez que je me rappelle...* de René Lévesque. Le principal succès de cette maison, le dictionnaire *Le Visuel*, qui a dépassé aujourd'hui le cap des dix millions d'exemplaires vendus, est représenté par dix couvertures qui représentent quelques-unes de ses traductions (p. 184). La présentation de ce succès éditorial est précédée par deux photographies de la Foire de Francfort, octobre 1988, montrant un groupe d'éditeurs étrangers assistant à la première présentation de ce dictionnaire (p. 145).

Stanké et Broquet ne jugent pas nécessaire cette affirmation professionnelle non-verbale. Ni l'un ni l'autre ne publie de couvertures de livres dont ils ont été les éditeurs. Si Marcel Broquet illustre la couverture de *L'almanach romand Messenger Boiteux* (p. 113), qu'il n'a pas publié, il le fait encore pour des raisons autobiographiques, l'almanach étant le seul livre dont disposaient nombre de familles suisses à l'époque de la scolarité de l'auteur. Celui-ci, pour l'illustration du côté professionnel de son récit, n'utilise que l'image d'un cherche-étoiles Alpha (p. 210), un document publié par l'éditeur dans les années 1965-1970, qui permettait de trouver l'emplacement des objets célestes.

Des lieux

Parmi les procédés de connotation, le lieu où l'image a été prise (le cadre, le décor) peut également être considéré comme un puissant catalyseur de signification.¹⁴² D'ailleurs, Pierre Bourdieu fait remarquer que le photographe et le sujet optent pour un certain cadre justement en raison de son fort rendement symbolique. L'environnement d'une photographie fonctionne donc comme un signe.¹⁴³ Cela dit, nous n'allons pas

¹⁴² F. LORENT. « Portrait et imaginaire photographique » [...].

¹⁴³ P. BOURDIEU. *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éditions de Minuit, 1965, p. 60.

analyser le cadre de chaque photographie, mais nous allons nous arrêter sur les images qui représentent uniquement des lieux.

Les photographies des lieux (surtout de sa Suisse natale) sont le choix visuel primordial de Marcel Broquet. Pour l'auteur, le lieu a une importance certaine, l'information topologique devant donc être transmise. Il publie neuf photographies de lieux, soit des panoramas des villages ou villes où il a vécu, soit des maisons (ou autre immeuble important dans l'histoire de la vie de l'auteur). Si le moment de prise de vue n'est pas nécessairement chronologique, le contenu (l'endroit) illustre la chronologie de la narration. Ainsi, il commence avec le panorama du village Monvelier (l'un de ses deux villages natals,¹⁴⁴ p. 22) et conclut avec une vue de sa fenêtre du paysage de Saint-Sauveur-des-Monts, Laurentides, Québec (p. 253), au moment de l'écriture de son récit personnel (octobre 2011), en passant par Delémont, la ville de sa jeunesse (p. 45).

Parmi les photographies de maisons choisies, Marcel Broquet respecte encore l'ordre chronologique. Il présente dans la première partie de son livre une vieille ferme familiale qui a subi les ravages de la guerre (p. 88, « Le trou de l'obus dans la ferme, la chambre des garçons [photo de l'auteur, dans les années 1960] ») et, vers la fin du récit, la somptueuse demeure de l'Acadie (p. 217). D'autres lieux importants pour l'auteur sont le Vorbourg (château et chapelle) (p. 54, lieu de mariage de ses parents), suivi par l'église de Marvelise où repose son père (p. 69) et une autre petite chapelle (entre Gemonval et Marvelise), témoin des cruautés de la guerre (p. 71, « À l'arrière de cette petite chapelle furent fusillés par les Allemands 17 jeunes gens. Le plus jeune avait 17 ans, le plus âgé 22 [photo de l'auteur] »).

À ces neuf photographies de lieux sont ajoutées trois gravures anciennes (le village de Soyhières, vers 1750, où l'auteur est né [p. 2]; l'abbaye de Bellelay, où le jeune Broquet travaille dans l'administration, gravure de 1755 (p. 144); encore le Vorbourg, image presque identique à la photographie de la page 54, ancienne gravure de XVI^e siècle (p. 263)), et un dessin d'une ferme bernoise (p. 125).

Partant du contenu de son récit, ces choix photographiques (à une exception près, toutes de Suisse) pourraient constituer une manifestation de son for intérieur : l'auteur,

¹⁴⁴ L'auteur considère avoir deux villages natals, le premier, Soyhières, le lieu de sa naissance effective, et le deuxième, Monvelier, le lieu de son enfance.

émigrant nostalgique, ne se sent chez lui que dans la Suisse natale (ce qu'il précise plusieurs fois dans son récit). Tous ces clichés personnels renforcent le côté autobiographique du récit, et, implicitement, une posture d'autobiographe. En même temps, opter pour ces photographies plutôt que pour d'autres accentue la posture d'historien de l'auteur.

Dans les textes d'accompagnement des images, l'auteur (comme Fortin) opte pour le premier type de commentaires, dont nous avons parlé ci-haut: « le silence ou la légende tautologique livrant le nom du sujet photographié ».¹⁴⁵ Effectivement, Marcel Broquet fournit des explications très brèves, nominales, en précisant presque chaque fois le photographe et la date de prise de la photographie. Si la plupart des clichés lui appartiennent (et il le mentionne), l'image du château de Chillon (un autre endroit qui intéresse l'auteur) inclut dans sa légende le nom de la photographe : Andrée Lavoie (sa deuxième femme).

Bien que lui-même émigrant, Alain Stanké n'inclut pas dans l'espace de ses mémoires professionnels des places personnelles, peut-être parce qu'il l'a fait abondamment dans d'autres publications. Stanké a écrit encore trois autobiographies, pour autant d'étapes de sa vie, et le livre *Occasions de bonheur* peut être lu comme la partie professionnelle d'un ensemble plus vaste, tandis que Broquet a assemblé dans un seul récit toute sa vie, personnelle et professionnelle. Dans ce cadre, Alain Stanké se montre plus comme « *a people personne* »¹⁴⁶ et il n'accorde pas trop d'importance aux photographies des lieux. Il publie une seule image de ce genre, « la somptueuse demeure du maître » Salvador Dalí (p. 130), et cela parce que l'invitation du peintre de passer un après-midi à sa villa, en Espagne, a été « un moment privilégié qu'[il] n'oublier[a] pas de sitôt ».¹⁴⁷

Quant à Fortin, nous pouvons le voir dans le bureau de René Levesque (p. 43), à Paris, en compagnie de ses auteurs, devant le mythique café « Aux Deux Magots », qui a joué un rôle important dans la vie culturelle parisienne, ou bien à la Foire de Francfort, lieu central du parcours éditorial de l'auteur, mais, étant comme Stanké « *a people*

¹⁴⁵ M. LAVAUD. « Envisager l'histoire littéraire » [...].

¹⁴⁶ Il ne se montre pas en tant qu'être, mais en tant qu'être en relation.

¹⁴⁷ A. STANKÉ. *Occasions de bonheur*, p. 130.

personne », il ne présente aucune image montrant seulement des lieux (des villes, des maisons, des paysages, etc.).

Conclusion partielle

Le processus complexe de la constitution de la posture auto-éditoriale implique nombre d'indices posturaux que nous pouvons regrouper dans deux catégories : sociaux et rhétoriques. La dimension sociale de la posture auctoriale dans l'espace des mémoires professionnels des éditeurs québécois est constituée surtout, mais pas exclusivement, par les photographies de l'écrivain-auteur.

Le simple fait de situer une photographie dans un contexte ou dans un autre lui assigne un sens et une fonction. Dans le cas des mémoires professionnels, le périphrase iconographique est constitué des images qui se trouvent sur la couverture et à l'intérieur du texte. D'un côté, loin d'être un élément mineur ou isolé, le portrait photographique de l'écrivain mis en couverture, résultat d'une négociation entre l'auteur et son éditeur, fait partie d'un dispositif éditorial significatif et a comme fonction d'identifier l'auteur et d'authentifier le récit. D'un autre côté, l'introduction de photos dans le texte appartient exclusivement à l'auteur et il en est entièrement responsable. Dans ce contexte, elles ont une fonction documentaire. Les deux composantes du périphrase iconographique participent à la construction de la dimension non-verbale de la posture auto-éditoriale.

Alain Stanké et Jacques Fortin se mettent en scène principalement en relation professionnelle. Contrairement au mythe de l'auteur solitaire, l'éditeur est un intermédiaire, il est toujours en relation avec les autres acteurs de la chaîne du livre et le choix photographique des deux éditeurs-mémorialistes atteste cette réalité. Par les photographies des personnalités éditoriales ou des auteurs hors du Québec, tous deux se présentent comme des éditeurs dont la maison a une portée internationale. En plus, les nombreuses pages de couverture présentées par Fortin renforcent le côté professionnel de son livre. Alain Horic se met également en relation avec une autre personnalité littéraire et éditoriale, Gaston Miron. Stanké, Fortin et Horic se construisent donc une posture éditoriale. Ils se redéfinissent comme éditeurs (surtout Fortin et Horic, qui sont moins

connus du grand public). Ils se repositionnent dans le champ éditorial par cette prise de position qu'est le livre.

Marcel Broquet adopte une posture scolastique, didactique d'historien, par les nombreuses photographies de lieux, tandis que Victor-Lévy Beaulieu et Jacques Hébert, par le choix de leur portrait photographique, soulignent dans le cadre de leurs écrits autobiographiques le côté artistique de leur personnalité.

L'absence des images dans le récit de Graveline a une double explication : l'auteur met la carrière avant la personne, mais il est aussi soumis à la politique éditoriale de son éditeur, Fides, qui ne publie de portraits photographiques des auteurs que dans des cas exceptionnels.

Cette dimension non-verbale de la posture, construite par des photographies d'écrivain, bien qu'importante, centrale même dans le dispositif éditorial, n'est que la partie la plus « visible » de l'image d'auteur-éditeur. Dans les mémoires professionnels d'éditeur, c'est la dimension rhétorique qui constitue la plus grande part de cette construction.

Deuxième partie

La dimension verbale de la construction de la posture aucto-éditoriale

Chapitre II

Le péritexte linguistique

Outre la composante non-verbale (images, attitudes, vêtements, etc.), la posture auctoriale se construit aussi (et même en grande partie) par l'intermédiaire du discours exprimé par des mots.¹⁴⁸ La dimension verbale d'une posture auctoriale, en plus du récit lui-même, inclut tout énoncé qui entoure un auteur et escorte son œuvre. Ce discours peut être tenu par d'autres médiateurs (critiques, médias, éditeurs, collègues, etc.) ou par l'auteur lui-même (dans le métadiscours, les entretiens, les lettres, le journal intime, etc.).

Cet ensemble de textes d'accompagnement d'un livre, Gérard Genette le compile dans une même et unique notion qu'il nomme « paratexte ». La définition du paratexte donnée dans *Palimpsestes* (1981) est succincte. Gérard Genette la reprend quelques années plus tard et traite le paratexte en détail dans *Seuils* (1987), où il affirme :

« ce texte [l'œuvre littéraire] se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le *présenter*, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le *rendre présent*, pour assurer sa présence au monde, sa "réception" et sa consommation. »¹⁴⁹

Composante importante d'une œuvre, le paratexte établit une liaison entre le texte et le public. Étant ainsi un lieu d'échange entre auteur et lecteur, un espace de transition littéraire, il détermine l'usage des textes,¹⁵⁰ et il oriente, facilite et encourage (ou dissuade) la lecture. En même temps, il établit le « pacte de lecture » et il contribue à son inscription dans le champ littéraire. Le paratexte est donc « ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière, il s'agit ici d'un seuil ou [...] d'un "vestibule" qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer ou de rebrousser chemin ». ¹⁵¹

Gérard Genette fait encore une distinction entre paratexte interne et externe (par rapport au texte). Ce qui le conduit à deux autres notions : le *péritexte* et l'*épitéxte*.¹⁵²

¹⁴⁸ Aujourd'hui, le terme de « discours » (comme celui de « rhétorique ») a tendance à toucher également les images. D'où la nécessité de préciser que nous parlons d'un discours qui s'exprime par des mots.

¹⁴⁹ G. GENETTE. *Seuils*, Coll. « Poétique », Paris, Seuil, 1987, p. 7.

¹⁵⁰ P. ARON et C. LELOUCH. « Paratexte », *Le dictionnaire de littéraire*, sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, Paris, PUF, 2010, p. 563.

¹⁵¹ G. GENETTE. *Seuils*, [...], p. 7.

¹⁵² G. GENETTE. *Seuils*, [...], p. 11.

Puisque notre objet d'étude est le récit d'éditeur lui-même, nous allons laisser de côté l'épître¹⁵³ (l'ensemble des productions sur le texte absentes de la matérialité du livre,¹⁵⁴ comme les commentaires et les critiques d'un ouvrage écrit, la publicité qui en est faite, les entrevues accordées par l'auteur,¹⁵⁵ la correspondance, le journal littéraire, etc.), suivant plutôt la construction de la posture aucto-éditoriale des éditeurs-auteurs des mémoires professionnels dans le péri-texte (constitué par l'ensemble des éléments qui entourent le texte *dans* le livre). En même temps, puisque Genette inclut dans le péri-texte tous les ensembles discursifs, mais aussi des éléments non verbaux (comme les illustrations en couvertures de livres ou à l'intérieur du livre), nous précisons qu'on parle dans cette partie du travail d'un « paratexte linguistique », qui se limite au verbe, les images ayant déjà été analysées.

Un livre peut contenir, à l'initiative de l'éditeur, par l'intermédiaire de l'auteur ou d'une tierce personne, et à l'intention d'un lectorat ciblé, une multitude de courts textes qui accompagnent et complètent le texte principal (chacun ayant des caractéristiques propres), tels que les nom de l'auteur et de l'éditeur, le titre, le sous-titre et les intertitres, le titre de collection ou de série (qui contribuent à l'identité du livre et à sa réception espérée¹⁵⁶), la date d'édition, la page dédiée aux œuvres du même auteur, la table des matières, l'avant-propos, l'avertissement, la préface ou la postface, les épigraphes, les dédicaces, les notes en bas de page ou à la fin du livre, les notes biographiques, les annexes, les documents d'accompagnement, les index, des glossaires, des suggestions de lecture, la présentation du livre sur la quatrième de couverture, etc. Bref, tout ce qui est « autour du texte, dans l'espace du même volume »¹⁵⁷ fait partie des éléments péri-textuels.

Dans ce qui suit seront systématisés et passés en revue tous ces textes d'accompagnement qui se trouvent dans les récits professionnels des éditeurs québécois,

¹⁵³ Tout comme, pour le portrait photographique d'écrivain, nous avons laissé de côté l'approche externe.

¹⁵⁴ P. ARON et C. LELOUCH. « Paratexte », [...], p. 563.

¹⁵⁵ Exception faite du récit d'Alain Horic, qui inclut dans ses mémoires professionnels une entrevue accordée à André Marquis et Richard Giguère.

¹⁵⁶ M. ROY. « Du titre littéraire et de ses effets de lecture », *Protée*, [En ligne], vol.36, n°3, hiver, 2008, p. 47–56, <http://www.erudit.org/fr/revues/pr/2008-v36-n3-pr2552/019633ar> (Page consultée le 18 avril 2017).

¹⁵⁷ G. GENETTE. *Seuils*, [...], p.11.

qui constituent le discours d'escorte du texte principal et qui participent à la construction de la posture aucto-éditoriale de leurs auteurs.

Nom de l'auteur et de l'éditeur

« le nom d'auteur [...] constitue une posture »¹⁵⁸

La mise en scène de soi par un auteur se réalise par divers signes, Alain Viala estimant que « le premier d'entre eux peut être le nom même » de l'auteur.¹⁵⁹ Le nom de l'auteur est donc une composante de la construction posturale, surtout s'il s'agit d'un pseudonyme.¹⁶⁰ Pour comprendre le rôle du nom de l'auteur dans la construction de la posture aucto-éditoriale dans l'espace des récits d'éditeurs, il faut regarder les fonctions du nom de l'auteur en général.

Pour qu'un auteur¹⁶¹ existe, la présence d'un nom d'auteur est une condition nécessaire (bien que non suffisante). Cela dit, le nom qui se trouve sur la couverture peut être aussi anonyme qu'un portrait photographique (surtout si on parle du premier ouvrage d'un écrivain inconnu). La banalité du visage d'un portrait est homologue à la vacuité sémantique¹⁶² d'un nom propre. Alors, en quoi le nom d'auteur est-il différent d'un nom propre ordinaire?

Tout d'abord, le nom d'auteur est de première nécessité à tout classement bibliographique. C'est une étiquette. Mais cet aspect pratique de la fonction référentielle

¹⁵⁸ J. MEIZOZ. « Cendrars, Houellebecq : Portrait photographique et présentation de soi », *COntEXTES*, [En ligne], n°14, juin 2014, <http://contextes.revues.org/5908> (Page consultée le 16 mars 2017).

¹⁵⁹ A. VIALA. « Posture », *Le lexique Socius*, sous la direction d'Anthony Glinier et Denis Saint-Amand, [En ligne], s.d., <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/69-posture> (Page consultée le 18 avril 2017).

¹⁶⁰ « Romain Gary réinvente son identité auctoriale sous le pseudonyme d'Emile Ajar. Il se dote ainsi d'une nouvelle posture. [...] Le pseudonyme, si fréquent dans la tradition littéraire, apparaît comme un indice postural. » J. MEIZOZ. « Cendrars [...] ».

¹⁶¹ Dans la conception mainguenaldienne de l'auteur, c'est-à-dire « l'auteur corrélat d'une œuvre, d'un *opus* : l'« auteur-auteur », qui est susceptible d'avoir une « image d'auteur » ». D. MAINGUENEAU. « Auteur et image d'auteur en analyse du discours », *Argumentation et Analyse du Discours*, [En ligne], n°3, 2009, <http://aad.revues.org/660> (Page consultée le 20 janvier 2017).

¹⁶² Terme employé par I. ØSTENSTAD. « Quelle importance a le nom de l'auteur ? », *Argumentation et Analyse du Discours*, [En ligne], n°3, 2009, <http://aad.revues.org/665> (Page consultée le 21 avril 2017).

ne justifie pas la « littérarité » d'un nom d'auteur. Ce nom propre renvoie à une personne réelle qui au fil de son activité littéraire a attribué des qualificatifs littéraires à son nom.

Pour cela, l'auteur, en tant qu'agent du champ littéraire, doit préalablement créer son « nom d'auteur » afin de pouvoir légitimer sa position dans le champ littéraire.¹⁶³ Selon Maingueneau, avec le premier texte offert au public, naît une instance qui double son créateur (il est à présent « l'auteur de l'œuvre X ») et qui commence à exister dans l'archive littéraire par les commentaires qui se portent sur elle et son auteur. Plus l'écrivain publie, plus l'auteur et le nom d'auteur s'enrichissent d'une œuvre qui croît.¹⁶⁴ Lorsque la personne civile et l'écrivain se sont « fait un nom », le nom d'auteur devient une référence dans l'industrie littéraire. Il est courant de dire « influence shakespearienne », « atmosphère balzacienne », « style célinien », « c'est du Proust ». Inger Østenstad appelle cela la fonction de « crochet » du nom d'auteur, car on y attache une diversité de propriétés.¹⁶⁵ Ainsi, la spécificité du nom d'auteur est sa capacité de s'approprier les caractéristiques littéraires de l'auteur et de l'œuvre, ce qui va lui permettre par la suite d'inclure et d'exclure des textes. De les regrouper, authentifier et légitimer. Michel Foucault est parmi les premiers à préciser que le nom d'« Auteur » n'est pas un nom propre comme les autres. Pour lui, ce nom s'applique plutôt à un ensemble de textes que le nom permet de répertorier, de classer, d'attribuer, de valoriser, etc., en fonction d'un seul individu.¹⁶⁶ Mais à cette fonction est indispensable la patine du temps. C'est le temps qui transforme le nom propre d'un auteur renommé en référence littéraire.

Dans ces conditions, plus qu'un simple nom propre, le nom de l'auteur désigne une personne, une œuvre, un style, etc. C'est la raison pour laquelle l'indication nominale qui se trouve dans le périphrase constitue un indice postural qui « oscille à la croisée de

¹⁶³ E. GROTHOWSKA-DELLIN. *Discours romanesque, théorie littéraire et théorie du monde dans l'œuvre d'Édouard Glissant et d'Ernesto Sábato*, Thèse (Ph. D.), Université des Antilles et de la Guyane, 2014, p. 111.

¹⁶⁴ D. MAINGUENEAU. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Coll. U Lettres, Paris, Armand Colin, 2004, p. 138.

¹⁶⁵ I. ØSTENSTAD. « Quelle importance a le nom de l'auteur ? », *Argumentation et Analyse du Discours*, [En ligne], n°3, 2009, <http://aad.revues.org/665> (Page consultée le 21 avril 2017). L'auteure base son article sur les études portant sur la notion d'auteur de Michel Foucault.

¹⁶⁶ M. FOUCAULT. « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits. 1954-1988*, tome I, Paris, Gallimard, 1994, p. 803-804.

l'intra- et de l'extratextualité ». ¹⁶⁷ Pont de liaison entre l'extérieur et l'intérieur du livre, il appartient à la fois à l'état civil et à l'œuvre. Il met en rapport un nom propre avec une énonciation. Il est à la fois une désignation, une présentation et une plénitude littéraire (biographie et œuvre).

Autrement dit, le nom propre d'auteur comprend plusieurs aspects : la personne civile juridiquement responsable, l'agent du champ littéraire, l'énonciateur ou l'inscripteur. ¹⁶⁸ Ces façades sont mentionnées depuis longtemps par Michel Foucault.

« La fonction-auteur est liée au système juridique et institutionnel qui enserme, détermine, articule l'univers des discours ; elle ne s'exerce pas uniformément et de la même façon sur tous les discours, à toutes les époques et dans toutes les formes de civilisation ; elle n'est pas définie par l'attribution spontanée d'un discours à son producteur, mais par une série d'opérations spécifiques et complexes ; elle ne renvoie pas purement et simplement à un individu réel, elle peut donner lieu à plusieurs ego, à plusieurs positions-sujets que des classes différentes d'individus peuvent venir occuper. » ¹⁶⁹

Les mémoires, comme tout récit intime, exigent une identité du nom d'auteur (la personne civile ¹⁷⁰), du narrateur (l'inscripteur ou l'énonciateur) et du personnage principal. Cette identité ternaire constitue ce que Philippe Lejeune nomme le « pacte autobiographique ». L'auteur, par son propre nom, prend l'engagement de raconter directement sa vie (ou une partie, un aspect de sa vie, comme sa carrière professionnelle,

¹⁶⁷ E. GROTHOWSKA-DELLIN. *Discours romanesque*, [...], p. 115.

¹⁶⁸ Ces aspects du nom de l'auteur sont liés aux trois instances de la notion d'« auteur » dans l'acception de Dominique Maingueneau, c'est-à-dire : *la personne* (l'être civil), *l'écrivain* (la fonction-auteur dans le champ littéraire) et *l'inscripteur* (l'énonciateur textuel). Selon Meizoz, étudier une posture, c'est aborder ensemble (et croiser ces données, avec la prudence requise) les conduites de l'écrivain, l'*ethos* de l'inscripteur et les actes de la personne. J. MEIZOZ. « Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, [En ligne], n°3, 2009, <http://aad.revues.org/667> (Page consultée le 16 mai 2017).

¹⁶⁹ M. FOUCAULT. « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits. 1954-1988*, tome I, Paris, Gallimard, 1994, p. 803-804. Le texte original date de 1969. Stéphane Olivesi rajoute à ce sujet : « Cette fonctionnalité s'éclaire au fil de l'analyse des rapports entre discours et auteurs. À la différence d'un discours anonyme, le discours d'auteur fait l'objet d'une appropriation. Par sa fonctionnalité, il se rattache à un système juridique qui conditionne et garantit ce rapport de propriété au discours. L'appropriation implique que celui qui le tient, reçoit, en retour, son être du fait d'assumer cette fonction. Selon l'époque et le contexte social, le rapport de l'auteur au discours enregistre des variations qui conduisent à souligner la relativité, mais aussi la stricte fonctionnalité sociale de cette catégorie. » S. OLIVESI. « Foucault, l'œuvre, l'auteur », *Questions de communication*, n°4, 2003, p. 400.

¹⁷⁰ Un texte autobiographique (pareillement au texte biographique) engage entre autres la responsabilité juridique de son auteur, car il peut être poursuivi pour diffamation, ou pour atteinte à la vie privée d'autrui.

par exemple) avec sincérité. Le mémorialiste promet que ce qu'il dit sur lui est vrai dans la mesure où sa propre mémoire le lui permet. Et le lecteur s'attend à ce que l'auteur, le narrateur et le personnage principal se fondent en une seule entité qui livre la réalité d'une vie, ou ce qu'il croit en être la réalité.

Le pacte autobiographique exige donc que, dans les récits autobiographiques, ce soit le nom civil de l'auteur qui apparaisse sur la couverture de son ouvrage et non un pseudonyme. Ce qui est le cas de tous les éditeurs-auteurs de mémoires. Tous signent le pacte autobiographique par leur nom civil. Tous, sauf un : Alain Stanké, de son vrai nom Aloyzas-Vytas Stankevicius. Il explique cela par le fait que « tout jeune déjà, pour sauver ma peau, je me suis [...] maintes fois fait passer par un autre. [...] Plus tard, en France, irrité de me faire traiter d'étranger, j'ai tenté de me faire passer pour français [...] » (*op.cit.*, p. 238-239). Ce désir d'intégration détermine le changement (la francisation) de son nom. L'ajustement de son nom civil a eu lieu longtemps avant l'écriture de ses mémoires professionnels. Donc, ce n'est pas par refus du pacte autobiographique qu'il inscrit le nom « Alain Stanké » en tête de son récit de carrière, mais parce que l'éditeur utilisait déjà ce nom modifié, cela depuis plusieurs décennies.

Sur la couverture d'un livre, ainsi que sur la page de titre, apparaît également le nom de l'éditeur qui est responsable de la publication d'un livre. Dans le cas des mémoires éditoriaux, la question du nom de l'éditeur (ou de la maison d'édition) revêt une importance singulière. Il suscite au moins une interrogation : l'auteur des mémoires éditoriaux est-il son propre éditeur?

Si l'auteur est son propre éditeur, une autre dimension s'ajoute à l'identité auctoriale nominale, surtout si sa maison d'édition porte son nom. Alors, nous nous confrontons à une quadruple identité : la personne civile qui signe le récit et en est garant juridiquement, le raconteur, le sujet de l'histoire et l'éditeur. Dans cette catégorie, ne se trouvent qu'Alain Stanké, avec la première édition de ses mémoires (Les Éditions Stanké), la dernière étant publiée en 2008 par Hurtubise HMH; ainsi que Marcel Broquet, qui fait apparaître son récit à sa nouvelle maison d'édition qui porte encore son nom : « *Marcel Broquet, La nouvelle édition* ». Comme ceux-ci, Jacques Fortin publie ses mémoires professionnels chez Québec Amérique, sa propre maison d'édition, mais qui ne

porte pas son nom (il précise dans son récit qu'il ne voulait pas suivre la « mode » de donner son nom à son entreprise, il ne voulait pas se confondre avec sa maison d'édition).

Pour les autres, étant donné que Paul Michaud et Jacques Hébert n'avaient plus leur propre maison d'édition au moment de l'écriture des récits, ils publient leurs mémoires l'un, aux Éditions Libre Expression et l'autre, à la maison d'édition de son ancien collaborateur V.-L. Beaulieu, aux Éditions Trois-Pistoles donc. D'ailleurs, les deux répondent à des commandes d'écritures (ils ne choisissent donc pas le lieu de publication, c'est la maison d'édition qui les choisit).

En ce qui concerne Alain Horic, vu sa quête perpétuelle d'exprimer son implication dans la maison d'édition l'Hexagone, on pourrait croire que c'est la raison pour laquelle il fait publier son parcours d'éditeur par celle-ci. Il faut préciser que la maison d'édition l'Hexagone ne lui appartient plus au moment de la publication du récit (2004). Horic l'a vendue en février 1991 au groupe Sogides (lequel crée le Groupe Ville-Marie Littérature, que dirige Pierre Graveline entre 1995 et 2005¹⁷¹). Quant à Victor-Lévy Beaulieu, bien qu'il dirige depuis 1994 une nouvelle maison d'édition qui ne porte plus son nom, mais le nom de la municipalité où il se trouve (Trois-Pistoles), lui aussi publie ses mémoires dans l'ancienne maison qu'il a fondée et qui garde ses initiales (VLB Éditeur). Est-ce la raison pour laquelle son récit de carrière s'arrête au moment de son départ de cette maison d'édition? Pierre Graveline, dans son récit, fournit une explication à ce choix éditorial de Beaulieu. Il affirme que c'est lui qui l'a persuadé d'agir ainsi, pour célébrer les 25 ans d'existence de la maison, comme reconnaissance de son mérite indéniable de fondateur. Finalement, Pierre Graveline publie ses mémoires à la maison à laquelle il s'est associé après son départ de la direction littéraire du Groupe Ville-Marie, en 2005, c'est-à-dire chez Fides.

Si le portrait photographique de l'auteur est le premier élément non-verbal qui participe à la construction d'une posture auctoriale et lie l'extérieur d'un livre et son espace intérieur, le nom d'auteur est le premier élément verbal qui remplit les mêmes fonctions. Comme les noms d'auteurs de mémoires d'éditeur sont connus tant dans le monde du livre et que dans celui de l'édition (ici plus que là), ils participent en même

¹⁷¹ Cette expérience inspire le récit professionnel *Une Passion littéraire* de Pierre Graveline.

temps à leur posture éditoriale. Le nom d’auteur-éditeur constitue le point de départ de la construction d’une posture aucto-éditoriale dans sa dimension linguistique.

Titres et sous-titres

« Avant le titre, il y a le texte, après le texte, il demeure le titre ».¹⁷²

Élément central du périphrase, le titre littéraire contemporain envahit l’espace du livre. Il est inscrit sur la couverture et repris au dos du livre, sur la page de faux titre, suivi de la page de titre.¹⁷³ Il se trouve ensuite dans la marge supérieure de chaque page verso¹⁷⁴ (ce qu’on appelle « le titre courant ») et sur la quatrième de couverture. Le titre est fréquemment accompagné d’un sous-titre, qui est en général une indication du genre littéraire de l’œuvre. En guise d’exemple, dans le livre de Jacques Fortin, le titre *L’Aventure* est mentionné cent-quinze fois et le titre accompagné de sous-titre *L’Aventure. Récit d’un éditeur* cinq fois, tandis que dans le livre de Marcel Broquet, le titre *Laissez-moi vous raconter...* est mentionné deux-cent-cinquante-sept fois, et le titre et le sous-titre *Laissez-moi vous raconter... 53 ans dans le monde du livre. Récit autobiographique* sont précisés deux fois (sur la couverture et sur la page de grand titre).

Le titre d’un livre peut être attribué à l’auteur (il est alors un élément périphraseuel auctorial), à l’éditeur (périphrase éditorial) ou venir de l’entourage de l’écrivain. À ce sujet, les récits éditoriaux sont édifiants. Alain Stanké précise que *Ces enfants de ma vie*, de Gabrielle Roy, est « un ouvrage dont je lui ai trouvé le titre » (p. 55). Par contre, Jacques Fortin, en racontant la vie du livre *Le Matou* d’Yves Beauchemin, souligne le mérite et l’influence de l’épouse de l’écrivain dans le choix du titre (p. 61). Paul Michaud raconte aussi son expérience dans le choix du titre du livre d’Yves Thériault, *La Quête de l’ourse*. Il désirait l’intituler simplement *La Quête*, car, plus énigmatique, il

¹⁷² M. DELCROIX, F. HALLYN (dir.). *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, Paris, Duculot, 1987, p. 210.

¹⁷³ R. GRUTMAN. « “Besos para golpes” : l’ambiguïté d’un titre hugolien », dans L. Gauvin (dir.), *Les Langues du roman. Du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal, Les Presses de l’Université de Montréal, 1999, p. 37-51.

¹⁷⁴ En haut de la page recto, on place habituellement le titre du chapitre, bien qu’il y ait des auteurs qui préfèrent inscrire partout uniquement le titre du livre (ainsi fait Marcel Broquet).

pouvait se révéler plus vendeur (p. 254). Pierre Graveline confirme l'importante participation de l'éditeur dans le choix du titre (se disant très doué pour choisir les titres). Victor-Lévy Beaulieu ne révèle pas ses pensées sur la relation titre-auteur-éditeur, mais il dévoile une des manies d'éditeur de Jacques Hébert : « il aimait rarement les titres proposés par les auteurs et s'amusait à les rebaptiser, pas toujours heureusement » (p. 64).

Partant des notions linguistiques du « thème » (ce dont on parle) et du « rhème » (la façon d'en parler), Gérard Genette sépare cet ensemble de mots placés en tête d'un texte en deux catégories, soit des *titres thématiques* et des *titres rhématiques* (terme qu'il emprunte à Peirce).¹⁷⁵

Les premiers reprennent des éléments de l'idée générale du texte et indiquent un trait sémantique. Ils renvoient soit littérairement, soit par métonymie, par métaphore ou antiphrase, à des personnages, objets, temps ou lieux du texte.¹⁷⁶ Pour simplifier, les titres thématiques évoquent le contenu du texte. Le plus souvent, dans la littérature moderne, les titres sont thématiques. C'est notamment le cas du récit d'Alain Horic, *Mon parcours d'éditeur avec Gaston Miron*. Le titre est assez parlant sur la teneur du récit et il crée un horizon d'attente en même temps qu'un pacte de lecture : on anticipe la narration du parcours d'éditeur d'Alain Horic en compagnie du poète national, car l'auteur le promet dans l'énoncé qui préside le texte. D'autres exemples dans cette direction sont *Une passion littéraire* de Pierre Graveline et *Les mots des autres. La passion d'éditer* de Victor-Lévy Beaulieu. Par le paradigme privilégié, ces titres annoncent le récit d'une passion respectivement pour la littérature et pour l'édition. Par contre, ce sentiment commun que les deux éditeurs-auteurs des mémoires professionnels partagent les identifie à l'opposé de ce qu'on escompte en les connaissant préalablement. Par le titre de ses mémoires, l'écrivain prolifique Beaulieu désire s'identifier comme éditeur, tandis que le syndicaliste et éditeur Graveline, comme homme de lettres et, possiblement, comme écrivain et poète.

¹⁷⁵ G. GENETTE. *Seuils*. [...], p. 89.

¹⁷⁶ R. GRUTMAN. « Titre », *Le dictionnaire de littéraire*, sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, Paris, PUF, 2010, p. 772.

Les *titres rhématiques* signalent une caractéristique générique et sont désignés à l'aide de traits formels (par exemple *Confessions*, *Maximes*, *Odes*, *Poèmes*, *Nouvelles*, etc.). Préférés par les classiques, ces titres rhématiques ont été abandonnés de nos jours en faveur de titres thématiques. C'est la raison pour laquelle nous ne trouvons aucun titre de ce genre dans les livres de notre corpus. Par contre, nous rencontrons des titres thématiques doublés de sous-titres rhématiques. Ainsi, nous avons *L'Aventure. Récit d'un éditeur* de Jacques Fortin, *Laissez-moi vous raconter... 53 ans dans le monde du livre. Récit autobiographique* de Marcel Broquet et *Au temps de l'index. Mémoires d'un éditeur 1949-1961* de Paul Michon. Ces mentions dans le titre de « récit autobiographique » et de « mémoires » montrent que l'auteur prend l'engagement de continuer à dire la vérité. Il renouvelle et renforce le pacte autobiographique qu'il a signé de son nom.

Cela dit, dans l'analyse d'un titre d'un énoncé littéraire, tout comme dans le cas d'un portrait photographique de l'écrivain, il faut prendre en considération non seulement les relations du titre avec le contenu de l'œuvre, mais aussi l'influence que celui-ci exerce sur le lecteur, car, déjà avec le titre, s'enclenche le travail d'interprétation du texte de la part du lecteur.¹⁷⁷ Les effets du titre sur le lecteur constituent ce que Genette nomme la « fonction séductive » du titre,¹⁷⁸ ce qui nous amène à nous demander sur quoi misent les éditeurs-auteurs dans le choix de leurs titres et sous-titres : le désir d'information du lecteur, la curiosité, la provocation ? Paul Michaud par son titre *Au temps de l'Index* suscite chez le lecteur le désir de découvrir un témoignage sur l'édition québécoise pendant la Grande Noirceur. De même, Marcel Broquet, avec son titre *Laissez-moi vous raconter... 53 ans dans le monde du livre*, incite, par la promesse d'un témoignage détaillé, la curiosité du lecteur sur les coulisses du monde du livre québécois.

La fonction séductive du titre va de pair avec la notion jaussienne d'« horizon d'attente ». Le titre déclenche pour le lecteur certaines attentes envers le récit à lire, en même temps qu'il oriente la lecture. Par exemple, *L'Aventure* de Fortin nous prédispose

¹⁷⁷ M. ROY. « Du titre littéraire et de ses effets de lecture », *Protée*, [En ligne], vol.36, n°3, hiver, 2008, p. 47–56, <http://www.erudit.org/fr/revues/pr/2008-v36-n3-pr2552/019633ar/> (Page consultée le 18 avril 2017).

¹⁷⁸ G. GENETTE. *Seuils*. [...], p. 96-97.

pour des anecdotes sur les péripéties d'un éditeur et sur les risques physiques et financiers de ce métier.

Dans la même direction (séduction, effets, influence, attente) vont les études sur les titres de Serge Bokobza. Selon lui, le lecteur, en lisant le titre d'un ouvrage, serait « conditionné dans l'optique de l'événement à venir », ce qui l'amène à poser la question : « La lecture d'un roman passerait-elle alors d'abord par la compréhension de son titre ? »¹⁷⁹ En lisant le titre choisi par Jacques Hébert,¹⁸⁰ *En 13 points Garamond*, après avoir compris que « 13 points Garamond » relève du jargon typographique pour identifier un caractère, sommes-nous conditionnés pour la lecture du récit à suivre? La réponse dépend de chaque lecteur. En ce qui nous concerne, en observant les intertitres, chacun ayant un autre caractère, nous pensons (ou nous sommes conditionnée à penser?) effectivement que pour l'auteur-éditeur l'essentiel du travail éditorial revient à la forme : la forme de lettres, la forme du livre, la mise en page, etc. Ou du moins, que la forme est aussi importante que le contenu.

Cette implacabilité de la force de suggestion du titre est soulignée par Umberto Eco lorsqu'il écrit qu'« un titre est déjà – malheureusement – une clef interprétative. On ne peut échapper aux suggestions générées par [lui]. »¹⁸¹ De même, en lisant le titre pour lequel a opté Victor-Lévy Beaulieu, *Les mots des autres. La passion d'éditer*, nous ne pouvons pas échapper à la suggestion que le métier d'éditeur est d'abord une grande passion.

Le titre incite parfois le lecteur à « un jeu ou un défi par rapport au champ littéraire ».¹⁸² C'est le cas d'*Occasions de bonheur* d'Alain Stanké. Ce titre transformé, ou « titre-citation », comporte une référence supposément connue par le lectorat (français et québécois) au roman *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy. La reconnaissance de cette référence peut être le point de départ de la lecture et le générateur de l'horizon d'attente. Alerté par le titre, le lecteur s'interroge sur les liens existants entre les mémoires

¹⁷⁹ S. BOKOBZA. *Contribution à la titrologie romanesque : variations sur le titre* Le Rouge et le Noir, Coll. « Stendhalienne », Genève, Droz, 1986, p. 20.

¹⁸⁰ Comme nous l'avons vu, Hébert était passionné par le choix des titres, donc il est pertinent de supposer qu'il a choisi lui-même le titre de son récit personnel.

¹⁸¹ U. ECO. *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985, p. 7.

¹⁸² M. ROY. « Du titre littéraire et de [...] ».

d'éditeur et le roman gagnant du Prix Femina. Les titres restent parfois le seul souvenir des lectures passées ou sont même la seule chose qu'un lecteur connaît d'un ouvrage. Comme *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy est entré depuis longtemps dans le canon littéraire québécois, Stanké utilise les mêmes mots (bien qu'inversés et dans un sens différent) pour nommer son récit et ainsi l'associer à son auteur-vedette. L'auteur reprend son mot-clé dans les intertitres de son récit. Les huit chapitres comprennent le mot « bonheurs », ce qui offre clairement la ligne que l'auteur va suivre dans son récit. Par contre, la plupart des sous-chapitres portent le nom d'une personnalité rencontrée sur son chemin de journaliste-éditeur (ce que les éditeurs anglais nomment *name dropping* et qui confirme qu'il est *a people person*).

L'appareil titulaire des mémoires professionnels des éditeurs guide, intrigue, retient, éveille la curiosité du lecteur, dispose ce dernier... Mais il le trompe aussi parfois. Par son sous-titre, Marcel Broquet promet une longue incursion dans le monde du livre québécois. Or, les *53 ans dans le monde du livre* couvrent beaucoup plus l'historique des lieux où l'auteur est né et par où il est passé, soit la vie personnelle/intérieure de l'auteur (son récit autobiographique), que le monde du livre québécois.

Tout comme l'historique de la prise du portrait photographique de l'auteur pourrait compléter l'image que l'auteur veut projeter de soi sur la scène littéraire, l'historique de la création du titre pourrait nous renseigner sur l'intention de l'auteur ou de l'éditeur, mais vu que nous ne bénéficions pas de cette opportunité dans aucun de ces huit récits d'éditeurs, nous nous contentons de la justification ou d'une explication du titre dans la préface, dans l'introduction ou dans le corps du récit, comme élément supplémentaire dans la construction de la posture aucto-éditoriale. Dans la préface du récit de Fortin par Jacques Allard, la première phrase reprend et justifie le titre, tout en suscitant le désir de lecture : « elle est fascinante, cette aventure vécue sous le signe du sextant » (p. 9). De même, Alain Stanké fournit une explication de son titre : « ces contacts humains furent pour moi autant d'*Occasions de bonheur* qui m'ont enrichi »¹⁸³ (p. 12). Quant à Victor-Lévy Beaulieu, ces paroles trouvées dans le titre apparaissent comme un leitmotiv dans le récit. À maintes reprises, l'auteur utilise le syntagme « les mots des autres ».

¹⁸³ C'est l'auteur qui souligne.

Pour résumer, comme précisé en introduction, la posture auctoriale ne peut pas être dissociée de la posture éditoriale, et les titres et sous-titres des mémoires d'éditeur (ainsi que les titres de chapitres, pour ceux qui en utilisent) confirment cette hypothèse. Les titres privilégiés par Michaud, Fortin, Beaulieu et Broquet, par leur littérarité, montrent une posture qui favorise l'écriture (*Au temps de l'Index, L'Aventure, Les mots des autres, Laissez-moi vous raconter...*), mais ils sont doublés par des sous-titres qui ne laissent pas de doute sur la posture éditoriale adoptée dans le récit (*Mémoires d'un éditeur, 1949-1961, Récit d'un éditeur, La passion d'éditer, 53 ans dans le monde du livre*). Dans une situation similaire se trouve le récit de Jacques Hébert. Dans ce cas, la posture d'éditeur indiquée dans le titre (*En 13 points Garamond*) est doublée par la posture d'auteur offerte par le titre de la collection « Écrire ». Dans ces cinq récits, la posture aucto-éditoriale se construit à l'aide de cet indice postural. Cependant, tous les titres ne sont pas des indices de cette double posture. Deux des paradigmes restants privilégient l'écriture et un autre, l'édition. *Occasions de bonheur* d'Alain Stanké et *Une passion littéraire* de Pierre Graveline mettent l'accent sur la littérarité, tandis que *Mon parcours d'éditeur avec Gaston Miron* d'Alain Horic porte sur le statut d'éditeur de ce dernier. Dans ces circonstances, le titre sera le contenu qui apportera la dimension manquante de la posture aucto-éditoriale.

Du même auteur

Après avoir regardé le portrait photographique de l'auteur sur la couverture, après l'avoir identifié par son nom d'auteur, après avoir interprété le titre et le sous-titre de l'ouvrage, le livre peut être finalement ouvert. Après une ou des pages de garde se trouve la page de faux-titre. Cette page contient uniquement le titre du livre, sans le nom de l'auteur et souvent sans le sous-titre. De plus, selon le typographe français Jean-Pierre Lacroux, la taille de la fonte de ces caractères (ou le corps du faux-titre), doit être

inférieure (généralement d'un tiers) à celui qui se trouve sous la page de grand titre.¹⁸⁴ Tous les auteurs des mémoires professionnels respectent cette règle dans la construction de leur ouvrage personnel.

Au verso de cette page de faux-titre, se trouve habituellement la liste des ouvrages de l'auteur. Quel meilleur moyen de s'identifier comme auteur et de se construire une posture auctoriale que de signaler ce qu'on a déjà publié ? Le contenu de la liste guide la compréhension de la posture auctoriale et, subséquemment, la typologie éditoriale, l'expérience comme écrivain ayant son importance, en l'occurrence dans le métier d'éditeur.

Comme mentionné ci-haut, l'auteur doit façonner son nom propre pour le transformer en nom d'auteur et ainsi se construire une posture auctoriale et légitimer sa position dans le champ littéraire. Ce façonnage commence avec le premier livre publié, ce qui est le cas de deux des auteurs-éditeurs : Jacques Fortin et Marcel Broquet. Pour Fortin et Broquet, les récits de carrière sont la première expérience d'écriture d'un livre (mais pas la dernière, dans le cas de Fortin, qui publie par la suite un livre sur le golf). Par conséquent, le verso de leur page de faux-titre est vide.

Les autres auteurs (surtout Beaulieu, Stanké, Jacques Hébert) ont une longue pratique d'écriture derrière eux au moment de la rédaction de leurs mémoires. Victor-Lévy Beaulieu, prolifique romancier, essayiste, dramaturge, chroniqueur, est « un monument de la littérature québécoise. Il a arpenté le territoire et l'imaginaire de son pays ».¹⁸⁵ Dans le péri-texte de l'ouvrage *Les mots des autres*, nous prenons conscience de la richesse de son œuvre littéraire (environ cinquante-sept ouvrages répertoriés, dont dix-huit romans, dix ouvrages de théâtre, treize essais, sans compter les nombreuses rééditions). D'ailleurs, il a tellement publié que le verso de la page de faux-titre étant insuffisant, l'éditeur-auteur réserve à cet effet quatre pages à la toute fin de l'ouvrage (p. 235-238).

¹⁸⁴ J.-P. LACROUX. « Faux titre », *Orthotypographie. Orthographe & Typographie françaises, Dictionnaire raisonné (Lexique des règles typographiques françaises)*, [En ligne], <http://www.orthotypographie.fr/volume-I/faculte-fronton.html> (Page consultée le 19 avril 2017).

¹⁸⁵ Notice biographique sur le site des Éditions VLB éditeur. <http://www.edvvlb.com/victor-levy-beaulieu/auteur/beau1050>.

Quant à Alain Stanké, il a également une longue expérience d'écriture, mais non de livres de fiction, comme Beaulieu. Il a publié trente-trois ouvrages dans différents genres (jusqu'au moment de parution de cette réédition d'*Occasions de bonheur* en 2008 ; depuis, il a publié encore au moins trois ouvrages, dont une troisième autobiographie, en 2011, *Ceci n'est pas un roman, c'est ma vie!*). Ce qui prédomine dans son œuvre, ce sont les compilations journalistiques, des ouvrages dédiés à la langue française (qui n'est pas sa langue maternelle) et à la guerre qui l'a traumatisé à vie. Il a publié aussi des livres pour enfants et des compilations de citations. Dans ses récits personnels, nous percevons cette passion pour les citations de tout genre (épigraphes, proverbes, devises, maximes, etc.), c'est-à-dire pour « les mots des autres », comme dirait Beaulieu.

Jacques Hébert, encore plus prolifique que Stanké, mais pas autant que Beaulieu, a publié quarante-deux récits, le premier datant de 1948 et le dernier de 2002 (le répertoire de ses œuvres occupe trois pages, une au début de l'ouvrage et deux à la fin). Dans ses cinquante-trois ans d'écriture, l'auteur a publié principalement des récits de voyage et des prises de position politique, étant traduit aussi en plusieurs langues. Pourquoi ne procède-t-il pas comme Beaulieu et ne met-il pas tous les titres à la fin de l'ouvrage ? Désire-t-il convaincre le lecteur dès l'abord qu'il est un véritable écrivain ? Ou préfère-t-il simplement suivre la tradition éditoriale ?

Pierre Graveline a écrit onze livres (jusqu'en 2009, moment de parution de ses mémoires). Ses livres sont des essais sur le syndicat, l'histoire de l'éducation au Québec, etc., ainsi que plusieurs recueils de poésie (des chansons traditionnelles québécoises). Bien qu'il ne soit pas l'auteur proprement dit des poèmes, il peut être considéré comme tel. Selon Maingueneau, celui qui rassemble des poèmes dans un recueil selon son propre goût peut être considéré l'« auteur » dudit ouvrage, car « le caractère prépondérant du point de vue personnel de celui qui a sélectionné les textes l'emporte ici largement sur le fait que ces textes ne sont pas de lui ».¹⁸⁶

Paul Michaud et Alain Horic ont aussi une expérience littéraire, quoique beaucoup moins vaste que les trois précédents. Avec ses mémoires d'éditeur, Alain Horic en est à

¹⁸⁶ D. MAINGUENEAU. « Auteur et image d'auteur en analyse du discours », *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3, 2009, [En ligne], <http://aad.revues.org/660> (Page consultée le 20 janvier 2017).

son huitième ouvrage publié (six de poésie et un essai-témoignage) et Paul Michaud à son quatrième (il fait paraître préalablement un document, un roman et un essai).

Parcourant la liste des ouvrages du même auteur, ou remarquant son absence, la posture aucto-éditoriale se construit progressivement. Une première image, quoiqu'encore floue, de chaque auteur s'esquisse : Stanké-journaliste, Beaulieu-écrivain, Hébert-voyageur-auteur de prises de position politique, Horic-poète, Graveline-essayiste-amateur de poésie-auteur de prises de position, etc.

Date de parution

À une époque, la date de parution d'un ouvrage était souvent mise en évidence sur la couverture. Aujourd'hui, il faut la chercher dans le péri-texte éditorial qui contient les informations légales ou sur la dernière page, avant la quatrième de couverture. La manière dont cet infime texte d'accompagnement participe à la posture aucto-éditoriale pourrait ne pas être manifeste. Toutefois, elle a son importance. La date qui apparaît en péri-texte situe chronologiquement la publication des récits et elle est nécessaire pour comprendre l'intertextualité et l'influence d'un récit éditorial sur l'écriture des mémoires d'un autre. À titre d'exemple, le fait que Paul Michaud publie ses mémoires en 1996, après Alain Stanké (1993), lui permet de le citer et d'appuyer ses propos sur ce dernier. Il estime que Stanké dans ses *Occasions de bonheur* trace un portrait caustique de Thériault (*op.cit.*, p. 278).

Bref, bien que ce ne soit pas une manière d'occuper une position dans le sens propre du terme, la date de parution d'un ouvrage aide à comprendre des postures, comme partie d'une trajectoire professionnelle. Ainsi, selon la première édition, l'ordre chronologique de nos auteurs-éditeurs est la suivante : Alain Stanké (1993),¹⁸⁷ Paul

¹⁸⁷ Comme nous l'avons déjà précisé dans le premier chapitre, Stanké publie une réédition de son ouvrage en 2008, chez Hurtubise HMH. Étant donné que cette réédition a été « revue et augmentée, avec du bonheur en plus » (couverture et page de grand titre), il faut tenir compte dans notre analyse de ces deux éditions : la première qu'inaugure ce corpus, et la deuxième qui s'approche de la fin de la liste, et qui a eu donc l'opportunité de tenir compte de ceux qui ont publié entre-temps.

Michaud (1996), Jacques Fortin (2000), Victor-Lévy Beaulieu (2001), Jacques Hébert (2002), Alain Horic¹⁸⁸ (2004), Pierre Graveline (2009) et Marcel Broquet (2011).

Préfaces

« Si ce livre paraissait sans préface, à peine aurait-il l'air d'un livre.
Il en faut donc faire une, mais que dire ? »¹⁸⁹

La date de parution de cette citation (1736) atteste que la préoccupation des auteurs pour une préface perdure dans le temps. La croyance littéraire qui s'est construite au fil des époques et qui se perpétue jusqu'au XIX^e siècle était que, afin qu'un texte devienne livre, il devrait absolument se nantir d'une préface.¹⁹⁰

Étant donné que la fonction première du paratexte, telle que définie par Gérard Genette (*Seuils*, 1987), est de donner des indications génériques à propos du livre qu'il entoure, ainsi qu'une direction à la lecture de l'œuvre, la préface, élément essentiel du péri-texte, participe à cette fonction dirigeante. Ainsi, en soulignant les points d'intérêt du texte préfacé, l'instance préfacielle a pour fonction d'éveiller la curiosité du lecteur, de l'inciter à la lecture, et, en même temps, de diriger la lecture du récit qu'elle introduit et de s'assurer que cette lecture est bonne (ou, autrement dit, de montrer comment un lecteur doit aborder un ouvrage).¹⁹¹ C'est aussi une façon de se protéger d'avance contre les critiques. Cela dit, malgré le fait que la préface fournit des informations et prétend

¹⁸⁸ Alain Horic fait encore ici exception. Il a rédigé la première partie de ce qui sera par la suite *Mon parcours d'éditeur avec Gaston Miron*, comme un essai-hommage à Gaston Miron, en 1998. Toutefois, étant donné que ce n'était qu'une version abrégée et qu'il ne la publie qu'en 2004, c'est à cette date qu'elle sera incluse dans l'ordre chronologique (tout en gardant en mémoire que le texte original date de 1998).

¹⁸⁹ Thémiseul de SAINT-HYACINTHE. « Préface », *Histoire du Prince Titi*, 1736, dans J. HERMAN et C. ANGELET. *Recueil de préfaces de romans du XVIII^e siècle*, Volume 1 : 1700-1750, Belgique, PU Louvain, 1999, p. 216.

¹⁹⁰ N. KREMER. « Préfaces. État de la question : de la présentation à la représentation », *L'art de la préface au siècle des Lumières*, sous la direction d'Ioana Galleron, Coll. Interférences, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 17-28.

¹⁹¹ La préface originale « a pour fonction cardinale d'assurer au texte une bonne lecture. Cette formule simplette est plus complexe qu'il n'y peut sembler, car elle se laisse analyser en deux actions, dont la première conditionne, sans nullement la garantir, la seconde, comme une condition nécessaire et non suffisante : 1. *obtenir une lecture*, et 2. *obtenir que cette lecture soit bonne* ». (G. GENETTE. *Seuils*, [...], p. 183.)

guider le lecteur, elle n'est pas indispensable, pour autant que son absence ne pénalise pas l'intelligibilité du récit.¹⁹²

Phénomène médiateur, la préface, écrite par l'auteur ou par un tiers, est un espace où se déploient des stratégies auctoriales et/ou éditoriales, liées avec la position occupée par l'auteur dans le champ littéraire.¹⁹³ En plus du fait que chaque texte est une « mise en scène » de soi par l'auteur, les préfaces sont « particulièrement propices à la mise en scène de soi, à l'autoportrait, à la fabrication de son image et de son message, à la création d'une "posture". »¹⁹⁴ Mais quelles postures les préfaces des textes du présent corpus engagent-elles? La posture d'un auteur d'expérience? La posture d'un modeste auteur qui commence à se construire comme auteur? La posture d'un éditeur en quête de légitimation?

Avant d'analyser la façon dont les postures aucto-éditoriales se construisent par l'intermède de ces préfaces, une classification s'impose. Il est intéressant d'observer tout d'abord deux directions opposées dans leur taxinomie. D'un côté, il y a les textes qui possèdent deux discours d'escorte (l'un autographe et l'autre allographe); d'un autre côté, les textes qui ne sont accompagnés d'aucun discours liminaire explicatif. Dans la première catégorie se trouvent Marcel Broquet, Jacques Fortin et Paul Michaud; dans la seconde, Victor-Lévy Beaulieu, Pierre Graveline et Alain Horic. Si nous regardons l'expérience d'écriture de chaque auteur-éditeur fournie par la liste « Du même auteur », nous pouvons remarquer que la présence et la longueur des préfaces sont inversement proportionnelles avec le nombre des livres publiés. Les éditeurs de la première catégorie qui ont écrit peu optent pour deux préfaces, comme si l'autolégitimation de leur propre démarche n'est pas suffisante, faisant donc intervenir également une autorité externe susceptible de soutenir cette légitimation. Les seconds, qui ont produit de nombreuses œuvres, n'utilisent aucun texte explicatif de leur œuvre. Cette approche opposée est-elle

¹⁹² N. KREMER. « Préfaces [...] », p. 19.

¹⁹³ Pour la préface comme lieu de prise de position voir aussi Marie-Pier LUNEAU et Denis SAINT-AMAND (dirs.). *La Préface – formes et enjeux d'un discours d'escorte*, coll. « Rencontres », Paris, 2016, 408 p., surtout la deuxième partie de l'ouvrage.

¹⁹⁴ R. GRUTMAN. « Quand les autotraducteurs se mettent en scène : de l'autoportrait à la posture d'auteur », *Post scriptum*, [En ligne], n°21, 2017, <http://www.post-scriptum.org/21-01-quand-les-autotraducteurs-se-mettent-en-scene-de-lautoportrait-a-la-posture-dauteur/> (Page consultée le 21 avril 2017).

une cause-effet (le peu d'écriture nécessite plus d'explications avant énonciation, alors qu'une littérature abondante est suffisante à elle-même) ou seulement une simple coïncidence? À cette taxinomie contraire s'ajoute une troisième catégorie, médiane, soit les préfaces auctoriales d'Alain Stanké et Jacques Hébert. Éditeurs avec une longue liste de publications (surtout journalistiques¹⁹⁵), ces deux auteurs-éditeurs optent pour un discours d'escorte autographe, de longueur moyenne (environ deux pages).

De même, il est intéressant d'observer que les mémoires d'éditeur n'ont aucune préface éditoriale, dans le sens propre du terme. Une autre question surgit à ce propos : si Fortin, Broquet et Stanké (1^{re} édition) se sont autopubliés (ils sont leur propre éditeur) la préface auctoriale serait en fait une préface éditoriale? C'est l'auteur ou l'éditeur qui parle? Comme l'auteur ne peut quitter sa posture d'éditeur, nous aurions la tendance de dire que ce sont les deux. Dans ces cas, la préface constitue un indice postural auto-éditorial, même avant d'avoir lu le contenu.

Le discours d'escorte d'avant le texte peut revêtir différents intitulés, tels que avant-propos, avertissement, avis (au lecteur), discours préliminaire, examen, exorde, introduction, note, notice, préambule, préface, prélude, présentation, prière d'insérer, prolégomènes, prologue, prodrome, etc.¹⁹⁶ Dans le cas des récits d'éditeurs, les auteurs favorisent les « Préface », « Avant-propos », « Avertissement » et « Introduction ».

Préface allographe, doublée d'une préface autographe

Paul Michaud opte pour une « Préface » qui a comme sous-titre *Un marchand de liberté*, rédigée par l'animateur, chroniqueur, critique littéraire, journaliste et écrivain québécois Réginald Martel, ainsi que pour un long texte de douze pages titrées « En guise d'introduction », signé par Michaud lui-même.

L'énonciateur de la préface allographe, Réginald Martel, est une personnalité de la vie culturelle et politique québécoise, lauréat en 1991 de la Médaille de l'Académie des lettres du Québec (à ce moment-là, Académie canadienne-française), Académie dont il

¹⁹⁵ Encore une coïncidence ou un trait spécifique aux journalistes convertis en éditeurs de livres?

¹⁹⁶ A. PORQUERAS MAYO réalise un inventaire exhaustif des termes et des synonymes d'avant-texte dans son second chapitre: « El término prólogo. Sinónimos y relaciones », *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro*, Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas, 1957, p. 47-74.

fera partie comme membre quelques années plus tard (1998). Parmi les écrivains honorés par cette médaille, distinction pour l'ensemble de leur œuvre, se trouvent Gabrielle Roy (1946), Germaine Guèvremont (1947), Anne Hébert (1984), Marcel Dubé (1986), Félix Leclerc (1987) et Roland Giguère (1995), pour n'en nommer que quelques-uns. D'ailleurs, Réginald Martel est précédé par Gaston Miron (1990) et suivi par Gilles Vigneault (1992). Il sera aussi honoré de la Médaille d'or de la Renaissance française (1998). Dans ces conditions, la question de transfert de capital symbolique est pertinente.

Le capital symbolique, concept développé par le sociologue Pierre Bourdieu, désigne toute forme de capital qui offre au détenteur une sorte de reconnaissance publique et qui détermine sa position dans la société. Il se traduit par le prestige, l'honneur ou la reconnaissance de l'individu.

« J'appelle capital symbolique n'importe quelle espèce de capital (économique, culturel, scolaire ou social) lorsqu'elle est perçue selon des catégories de perception, des principes de vision et de division, des systèmes de classement, des schèmes classificatoires, des schèmes cognitifs, qui sont, au moins pour une part, le produit de l'incorporation des structures objectives du champ considéré, c-à-d de la structure de la distribution du capital dans le champ considéré. »¹⁹⁷

L'éditeur, malgré le fait qu'il est un personnage qui agit plutôt dans l'ombre, a le pouvoir d'offrir à un texte et à son auteur une existence publique. Cette « création », comme remarque Bourdieu, « implique le plus souvent une *consécration*, un *transfert de capital symbolique* (analogue à celui qu'opère une préface) qui est d'autant plus important que celui qui l'accomplit est lui-même plus consacré, à travers notamment son "catalogue", ensemble des auteurs, eux-mêmes plus ou moins consacrés, qu'il a publié dans le passé. »¹⁹⁸ Autrement dit, l'éditeur Paul Michaud a « mis au monde » les œuvres de Anne Hébert, Roger Lemelin, Marie-Claire Blais, Yves Thériault, etc. Leur consécration a apporté également la consécration de l'éditeur par le transfert du capital

¹⁹⁷ P. BOURDIEU. *Raisons pratiques*, Paris, Seuil, 1994, p. 161. Cette définition a été précédée par une autre : « Du fait que le capital symbolique n'est pas autre chose que le capital économique ou culturel lorsqu'il est connu et reconnu, lorsqu'il est connu selon les catégories de perception qu'il impose, les rapports de force symbolique tendent à reproduire et à renforcer les rapports de force qui constituent la structure de l'espace social. » (P. BOURDIEU. *Choses dites*, Paris, Minuit, 1987, p. 160)

¹⁹⁸ P. BOURDIEU. « Une révolution conservatrice dans l'édition », *Actes de la recherche en sciences sociales*, [En ligne], Vol. 126-127, mars 1999, p. 3-28, http://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1999_num_126_1_3278 (Page consultée le 16 juin 2016), p. 3.

symbolique. De même, la préface écrite par le critique littéraire Réginald Martel (personnalité publique très connue au moment de l'écriture des mémoires de Michaud) assure la re-reconnaissance publique de Paul Michaud, longtemps après avoir conclu sa carrière d'éditeur. Ce concept de transfert de capital symbolique rejoint la théorie de Gérard Genette sur les fonctions de la préface allographe : une personnalité connue (dans ce cas, Réginald Martel) prête son nom et sa plume pour recommander la lecture du texte. La simple intervention de cette autorité incite à la lecture.¹⁹⁹ D'ailleurs, le syntagme « Préface de RÉGINALD MARTEL » est positionné directement sur le nom de l'auteur en première de couverture.

En ce qui concerne le contenu, le préfacier Réginald Martel met l'accent sur la période et la situation socioculturelle d'avant la Révolution tranquille, et sur le rôle « héroïque » de cet éditeur-pionnier dans la culture québécoise de l'époque. « Marchand de liberté », comme le nomme le journaliste, Paul Michaud serait le libraire-héros, qui s'oppose à l'Église et vend des livres interdits, bravant la persécution de l'Église, l'oppression et l'interdit de l'émancipation intellectuelle. La posture aucto-éditoriale annoncée par le préfacier (laïque et anticléricale) sera confirmée par l'auteur dans le texte, mais sous la forme d'une quête spirituelle, interne, et d'une justification à son impuissance d'avoir encore la foi (en anticipant un peu, nous précisons que la figure paternelle occupe une grande place dans sa quête, car l'auteur s'est construit par rapport, ou en opposition avec son père). Également, Réginald Martel atteste de la sincérité de l'auteur et de la véracité des événements racontés : « ...les faits sont bien tels que le mémorialiste les relate, avec une simplicité et une humilité qui attestent son honnêteté et sa sincérité. » (p. 8).

À son tour, Paul Michaud, dans son métadiscours « En guise d'introduction », suit les étapes classiques d'un texte de ce genre. En plus de la justification d'écriture (à la demande/pression de l'entourage, p. 11) et le pacte de lecture (« il se peut que les faits ne soient pas chronologiques, mais ils ont été vécus »), il exprime la difficulté de commencer à écrire (le syndrome de la page blanche), explique le processus d'écriture du récit et excuse/justifie son manque d'éloquence.

¹⁹⁹ G. GENETTE. *Seuils* [...], p. 247.

Selon Dominique Maingueneau, trois positions énonciatives s'élaborent dans une préface, soit les positions de l'énonciateur, du co-énonciateur lecteur et du co-énonciateur auteur.²⁰⁰ Le préfacier doit donc se positionner vis-à-vis du lectorat et de l'auteur qu'il présente. L'énonciateur préfacier oriente l'interprétation et l'appréciation du public,²⁰¹ et en même temps, sur le plan discursif, il est en posture d'influencer, dans une certaine mesure, l'ethos auctorial. L'identité et le domaine d'activité et de compétence dans lesquels le préfacier est ancré vont influencer cette énonciation préfatielle.²⁰² Cette théorie est manifeste dans la préface allographe qui précède le texte mémorial de Jacques Fortin.

Tout comme Michaud, Jacques Fortin fournit un double avant-texte : une « Préface » signée par Jacques Allard (p. 9-11) et une « Introduction » rédigée par lui-même (p. 13-14). Jacques Allard, le directeur littéraire de Québec Amérique entre 1996 et 2001, est lui-même écrivain avec une impressionnante bibliographie. Son choix comme préfacier peut être circonstanciel (il est le directeur littéraire de la maison au moment de l'écriture du récit) ou bien stratégique (un auteur d'expérience valide son récit), ou peut-être les deux en même temps. Jacques Allard, de sa position d'énonciation d'écrivain et critique fécond, mais en même temps d'employé de Fortin, rédige une préface élogieuse des plus classiques. Il passe en revue en quelques lignes le parcours éditorial de l'auteur, qualifie sa posture auctoriale dans une seule phrase (« il sortira de sa réserve naturelle et récusera vivement toute prétention [d'être un écrivain] », p. 9) pour ensuite inciter le lecteur à la lecture : « mais lisez et vous verrez ». Il fournit des indices de contenu (histoire de Québec Amérique), de ton (humoristique), de style (direct) et justifie l'écriture des mémoires professionnels (pour rejoindre ses auteurs, tant admirés). L'énonciateur préfacier tente également d'influencer l'image éditoriale publique de Jacques Fortin en évacuant le vil côté marchand de la dualité éditoriale quand il écrit : « cet entrepreneur s'est plutôt conduit comme un artiste et un artisan que comme un stratège d'affaires » (p. 11).

²⁰⁰ D. MAINGUENEAU. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, A. Colin, 2004, 272 p.

²⁰¹ Gérard Genette rajoute à la première fonction de la préface allographe (la promotion du récit) une deuxième fonction celle d'orienter l'interprétation et l'appréciation du public. (G. GENETTE. *Seuils [...]*, p. 249).

²⁰² F. LOUWAGIE. « Le témoignage des camps et sa médiation préfatielle », *Questions de communication*, n°10, 2006, p. 350.

Quant à l'auteur, il rédige une préface autographe qui peut être considérée comme autant auctoriale qu'éditoriale, donc aucto-éditoriale, car, en s'autopubliant, il établit d'emblée sa double posture d'éditeur et d'auteur. Écrivain « débutant » (quoiqu'il ait produit de nombreux textes éditoriaux), Fortin se sent obligé de fournir une introduction à son texte pour justifier l'écriture de son récit (ayant succombé à l'insistance de Jacques Allard, visant ainsi ses enfants, ses auteurs, les chercheurs) et le titre, ainsi que pour offrir une indication générique du récit (« témoignage » de l'histoire de l'édition au Québec). Il établit en même temps le même pacte de sincérité nécessaire aux textes autobiographiques : « je l'ai fait franchement et avec la plus grande minutie possible, racontant l'histoire que j'ai vécue tout en espérant que ma sincérité ne blesse personne » (p. 13), ainsi que le contrat de lecture (l'ordre narratif, chronologique, par période de cinq ans). Il entame le dialogue direct avec le lecteur (« à vous de voir et d'évaluer ce qui suit », p. 14), tout comme il le fait par le regard franc de son portrait photographique de couverture. L'auteur propose également dans l'introduction un aperçu sur le métier d'éditeur, tout en affirmant sa posture éditoriale²⁰³ (passionné par son métier, il se positionne entre homme de lettres et entrepreneur).

La préface allographe qui accompagne le récit autobiographique de Marcel Broquet est signée par nul autre que l'auteur-éditeur Alain Stanké (p. 7-8). Par cette préface commandée à un éditeur largement reconnu et un auteur expérimenté, Marcel Broquet désire-t-il se légitimer autant comme auteur que comme éditeur (transfert de capital symbolique) ou le fait-il parce qu'il se sent plus proche de Stanké, en partageant la même expérience d'émigrant? Ou les deux en même temps? Quant à Alain Stanké, dans l'avant-texte écrit pour *Laissez-moi vous raconter...*, il continue tout d'abord à construire sa propre posture aucto-éditoriale²⁰⁴ en exposant sa relation avec les autres éditeurs : « Je lis

²⁰³ « Entre le manuscrit de l'auteur et le livre que tient le lecteur, il y a l'éditeur. Métier étrange, mais combien fascinant, où tout, sans cesse, doit bouger, se développer, se moderniser et s'adapter pour que rien ne change de l'essentiel : le plaisir du lecteur. [...] ce beau métier où l'on est guidé par la passion [...] Métier étrange en effet, où l'émotion, l'incertitude, l'angoisse, l'exaltation et l'ambition côtoient le pragmatisme que commande la saine gestion d'une entreprise. » (*op. cit.*, p. 13-14)

²⁰⁴ Un auteur n'arrête jamais de se construire une posture. Cet élément péri-textuel du livre de Broquet est un élément épitextuel du récit d'Alain Stanké (c'est un métadiscours extérieur à son livre, mais qui y est en quelque sorte lié), qui continue à projeter une image auctoriale sur la scène littéraire.

avec une joie non dissimulée les écrits de mes confrères. Je me fais même un point d'honneur de les acheter le premier, dès qu'ils arrivent en librairie. » (p. 7) Par la suite, il s'empresse de faire l'éloge du récit à lire. En seulement deux phrases bien tournées, Stanké résume le récit, lui confère une indication générique et, implicitement, le recommande au lecteur : « ce livre, que j'ai adoré, est empreint d'une belle élégance et d'une grande puissance. Les couleurs de ses images, et surtout la beauté de la langue de l'auteur-éditeur, qui joue au funambule entre le récit historique (fascinant) et la prose m'ont littéralement ravi. » (p. 7)

Cette préface allographe est suivie par un « Avant-propos » autographe (p. 9-12), qui, comme dans le cas de Jacques Fortin, peut être considéré comme auctorial ou éditorial, l'auteur s'autopubliant. Respectant consciemment ou non la tradition du contenu discursif préfaciel, Marcel Broquet écrit son avant-propos en s'adressant directement au lecteur afin de l'avertir de ses intentions et de préciser les circonstances de son travail (les pourquoi et les comment). Il couche son histoire personnelle et professionnelle sur papier parce qu'aujourd'hui tout le monde écrit, pour répondre aux incitations de sa mère, pour suivre les pas des éditeurs-auteurs de mémoires qui l'ont précédé, français et québécois,²⁰⁵ mais avant tout pour se raconter pour son plaisir et sa mémoire (p. 10). Également, il conclut le pacte de lecture : « si je vous parle de Jacques Broquet [son ancêtre], j'ai joué un peu avec mon imagination. [...] Mais pour le reste, tout est vrai et j'ai volontairement laissé de côté quelques aspects dramatiques, tout comme je n'ai pas voulu être trop intimiste. » (p. 11).

Préfaces autographes

Alain Stanké et Jacques Hébert recourent uniquement à des préfaces autographes. En ce qui concerne le premier, ses mémoires d'éditeur sont les seuls à avoir connu une seconde édition. Dans ce cas, il convient de distinguer les préfaces d'origine des préfaces ultérieures. Lorsqu'il y a une réédition, souvent l'auteur en profite pour répondre à des critiques et pour se justifier auprès de ses détracteurs (en témoigne la Préface de *Thérèse*

²⁰⁵ Il introduit Denis Vaugois parmi ceux-ci. Mais Denis Vaugois nie (et le contenu du récit le confirme) que son récit soit des mémoires professionnels. Il est une introduction au métier d'éditeur (d'ailleurs, initialement, il l'a préparé pour un cours universitaire).

Raquin d'Émile Zola). Ce n'est pas le cas d'Alain Stanké. Entre la première et la seconde version de son texte d'accompagnement, les différences se limitent à une actualisation des informations liées aux dates : un demi-siècle au lieu de 40 [sic] ans, quarante-deux ans de travail comme éditeur au lieu de trente, les sept huitièmes de l'espérance de vie remplacent les quatre cinquièmes de la première édition. De plus, dans la préface de la première édition, l'auteur juge nécessaire d'ajouter deux photographies de lui-même : l'une, à côté de sa première voiture et l'autre, en train de taper sur sa première machine à écrire. Le second portrait est important dans la construction de la posture auctoriale de Stanké car il se met en scène accompagné d'un objet qui le désigne comme auteur. Il ne les estime plus indispensables et disparaissent donc dans la seconde édition. Aussi, l'« Introduction » (p. 7-9) d'Alain Stanké dans la première édition du livre *Occasions de bonheur* (1993) peut-elle être considérée d'emblée comme auto-éditoriale car il s'agit d'une autopublication.

Dans son métadiscours, Stanké, auteur chevronné, comme nous l'avons vu par la liste de ses ouvrages, ne motive pas l'écriture de son récit par l'insistance de son entourage. Témoin privilégié des existences qui l'ont bouleversé et des auteurs à l'intelligence lumineuse qui l'ont charmé, il écrit par désir de partager avec le lecteur ces « occasions de bonheur » enrichissantes car, « en partageant son toit[,] on voit sa maison grandir » (p. 12). En mettant l'accent sur le mot « bonheur », mentionné sept fois dans le dernier quart de l'introduction, l'auteur annonce le ton optimiste dans lequel sera écrit le récit qui s'en suit. En même temps, l'auteur-préfacier profite de ce texte d'escorte pour se présenter : il est à la fois journaliste et éditeur, ayant œuvré pendant un demi-siècle dans le journalisme et quarante-deux ans dans l'édition (p. 11). Il tient à souligner également la généricité de son récit : « si [ces pages] ont un certain rapport avec ma mémoire, elles ont peu à voir avec des mémoires, estime l'auteur. Je ne crois pas (ou ne souhaite pas, pour être franc) avoir atteint l'âge du bilan. Ce livre n'est pas non plus une autobiographie, une tâche qui selon Freud me condamnerait à mentir, à dissimuler ou à me mettre en valeur. Cet ouvrage ferait donc plutôt partie d'une sorte d'inventaire de mon itinéraire d'homme ayant parcouru (déjà?) les sept huitièmes de l'espérance de vie que les statistiques m'accordent. » (p. 12) Aussi, dans son avant-texte, Stanké aborde une posture auctoriale sincère (« Je n'ai pas l'imagination d'un romancier. J'écoute et observe avec plus de

facilité que je n'invente », p. 11), mais il ne signe pas un pacte autobiographique selon l'énonciation de Philippe Lejeune.

Jacques Hébert intitule son avant-texte auctorial « Avertissement ». Ce lieu de passage pour le lecteur²⁰⁶ remplit les fonctions usuelles des préfaces autographes. L'auteur-éditeur s'adresse directement au lecteur et il attire son attention sur des aspects particuliers de son texte. Dans son discours préfaciel, il attribue la raison d'écriture du récit à Victor-Lévy Beaulieu, écrivant : « Sans lui – et le monde ne s'en porterait pas plus mal, merci – jamais je n'aurais même pensé à écrire les mots que vous êtes en train de lire. » (p. 10) En plus, il explique et motive la construction de son récit. L'auteur le divise « fort ingénieusement » en treize « mignons » chapitres, « pour rendre ce petit livre plus facile à digérer et en assurer le triomphe auprès des masses analphabètes. » (p. 9) Comme Stanké, Jacques Hébert utilise dans son récit le *name dropping*, c'est-à-dire que chaque chapitre est « coiffé du nom d'une personnalité connue » (p. 9). Dans son texte d'accompagnement, il justifie ce choix en disant que : « Surgis de ma mémoire comme autant des jalons solides droit plantés le long d'une vie longue brouillonne, ces noms marquent les moments qui m'ont conduit à écrire et à faire écrire les autres. » (p. 9) On dirait que l'éditeur, qui a passé sa vie dans l'ombre de ses auteurs, un jour, ne peut résister à exiger sa place au soleil. Il motive en même temps le titre choisi : il est passionné de longue date par les caractères typographiques et il promet au lecteur qu'il verra cette passion en cours de route (p. 11). Le style direct, le ton auto-ironique²⁰⁷ et le registre familier²⁰⁸ de cet avant-texte participent à sa posture auctoriale tout en annonçant la manière dont le récit sera abordé.

²⁰⁶ A. COMPAGNON., *La seconde main, ou le travail de la citation*, Paris, Éd. Le Seuil. 1979, p. 328, et F. RIGOLOT. « Prolégomènes à une étude du statut de l'appareil liminaire des textes littéraires », *L'esprit créateur*, vol. 27, n°3, 1987, p. 7.

²⁰⁷ Il parle de « coquet magot » qui l'attend en droits d'auteur, quand nous savons très bien que le revenu de l'auteur ne représente que 10 % du prix d'un livre. À 21,95 \$ (chez Archambault) pour chaque exemplaire vendu, l'auteur reçoit 2,19 \$. Pour arriver au « coquet magot » dont parle l'auteur, il devrait vendre des milliers d'exemplaires, ce dont nous doutons fort. Donc, on estime que l'auteur est plutôt ironique à ce sujet.

²⁰⁸ L'auteur nomme l'expression anglaise *name dropping* « diarrhée de noms propres », tout en affirmant qu'il n'utilisera pas cette expression, car trop vulgaire.

Aucune préface

La préface a donc un rôle médiateur. Elle appartient à la « zone intermédiaire entre le hors-texte et le texte », ²⁰⁹ étant en même temps l'un des éléments périertextuels les plus tournés vers le texte même ²¹⁰ (Couturier, 1995 : 48). Alors, pourquoi Victor-Lévy Beaulieu, Alain Horic et Pierre Graveline n'ont-ils pas jugé utile de fournir (ou de demander à un confrère, voire à l'éditeur du livre) un avant-texte justificatif et créateur d'un contrat de lecture avec son lectorat? Estimaient-ils que le texte de présentation qui se trouve en quatrième de couverture était suffisant pour inciter à la lecture? Ou bien, parce que étant déjà positionnés dans le champ littéraire québécois avec les nombreux ouvrages publiés (surtout littéraires), une autre présentation aurait été superflue? Tout comme ils ne présentent aucune photographie à l'intérieur de leur texte, ils n'utilisent pas non plus de discours d'escorte. Alain Horic précise en quelques lignes les circonstances d'écriture de son récit : « Cet essai a été présenté, dans une version abrégée, au colloque international « Miron ou la marche à l'amour... en poésie », qui s'est tenu au Département d'études françaises de l'Université de Toronto, du 6 au 8 novembre 1998 » (p. 11), ces lignes ne constituant toutefois pas une véritable préface.

Pour résumer, les préfaces allographes ont comme première fonction d'inciter à la lecture par la renommée de son énonciateur (son nom fait la promotion du récit et il en est en même temps le garant, le légitimateur par un transfert de capital symbolique). La seconde fonction oriente autant l'interprétation (vers une « bonne » lecture) et l'appréciation du lectorat, qu'elle influence, plus ou moins, l'ethos auctorial. Elle apparaît selon l'identité de l'énonciateur préfacier et sa position vis-à-vis de l'auteur et du lecteur. La personnalité publique qu'est Réginald Martel transfère son capital symbolique pour faire la promotion des mémoires d'éditeur de Michaud, alors que Jacques Allard, selon sa propre position d'écrivain et directeur littéraire de Québec Amérique, tente d'orienter la lecture du texte et influencer la posture auto-éditoriale de Jacques Fortin.

²⁰⁹ A. COMPAGNON., *La seconde main, ou le travail de la citation*, Paris, Éd. Le Seuil. 1979, p. 328.

²¹⁰ M. COUTURIER. *La figure de l'auteur*, Paris, Éd. Le Seuil, 1995, p. 48.

Le destinataire (l'énonciateur) d'une préface autographe est l'auteur lui-même. Dans le cas du présent corpus, un discours d'accompagnement auctorial peut être simultanément éditorial dans les circonstances d'une autoédition (Stanké, Fortin, Broquet), donc auto-éditorial. Les fonctions de ce type de préface se différencient peu de celles du premier type. La préface autographe cherche à guider la lecture et assurer une bonne lecture du texte, à attirer et intriguer le lecteur en exposant les thèmes et les idées véhiculées, à insister sur l'importance du sujet, à mettre en valeur son utilité documentaire (Fortin), à montrer que le livre s'inscrit dans une tradition (Broquet), à expliquer l'origine de l'œuvre et à justifier son écriture, à rappeler les intentions de l'auteur, à donner une définition générique à l'œuvre ou à en proposer une nouvelle (Stanké), à présenter l'ordre du texte (Fortin), etc.

Dédicaces

« Maecenas ataus edite regibus, o et praesidium et
dulce decus meum, sunt quos curriculo puluerem
Olympicum collegisse iuuat metaque feruidis euitata
rotis palmaque nobilis terrarum dominos euehit ad
deos. »²¹¹

À l'origine, la dédicace désignait les termes solennels qui relataient la consécration aux dieux d'un édifice.²¹² Au fil du temps, elle est devenue un discours d'escorte situé à l'orée d'un texte. La dédicace imprimée a un usage fort ancien, comme en témoigne la dédicace proposée plus haut. Les études d'aujourd'hui montrent que la dédicace d'œuvre est une notion complexe.²¹³ Elle est plus qu'une pratique. Elle est aussi un geste et un

²¹¹ Dédicace de Horace à Mécène : « Mécène, issu d'aïeux royaux, ô toi mon appui, toi, ma douce gloire, il y a des hommes dont c'est le plaisir d'avoir, à la course des chars, amassé la poussière olympique ; et la borne évitée par leurs roues brûlantes, la palme illustre les élèvent jusqu'aux maîtres de la terre, jusqu'aux dieux. » (Horace, *Odes*, I, 1, l'an 23 avant Jésus-Christ. Traduction de François Villeneuve, Les Belles Lettres, 2002)

²¹² J.-F. CHEVALIER. « Dédicace », *Le dictionnaire de littéraire*, sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, Paris, PUF, 2010, p. 178.

²¹³ Voir à ce sujet L. BOUSQUET-VERBEKE. Les dédicaces : du fait littéraire au fait sociologique, Coll. « Logiques sociales », Paris, Éditions L'Harmattan, 2004, 126 p.

discours qui tissent des liens virtuels.²¹⁴ Pour nous, l'inscription imprimée en tête des mémoires d'éditeur est un autre indice postural qui participe à la construction de la posture aucto-éditoriale.

Par cet élément péritextuel, un auteur fait l'hommage de son œuvre à un dédicataire, afin de la mettre sous la protection d'une personne illustre et influente (comme à l'origine un édifice était mis sous la protection des dieux) ou pour donner des marques de ses sentiments de gratitude ou d'amitié. Selon Gérard Genette, la dédicace est « l'affiche (sincère ou non) d'une relation (d'une sorte ou d'une autre) entre l'auteur et quelque personne, groupe ou entité [et elle a] un rôle de patronage ou de caution morale, intellectuelle ou esthétique ».²¹⁵ Par l'identité de cette personne à qui l'auteur consacre son travail et avec qui il tisse des liens virtuels, l'éditeur-mémorialiste offre un autre indice postural.

Dédicaces professionnelles

Si le dédicataire est une personnalité connue et si l'auteur désire que la notoriété de celle-ci se répande sur son œuvre (ou s'il cherche à retrouver par son intermède une gloire perdue), ce qui est plutôt rare aujourd'hui, l'aspect pragmatique et fonctionnel de la dédicace et le côté ostentatoire sont flagrants. Par ce lien virtuel avec le dédicataire créé par le discours d'escorte, le dédicateur chercherait, dans une certaine mesure, un transfert de capital symbolique, une légitimation de son œuvre par le prestige du premier (tout comme la préface allographe). Cela pourrait être le cas d'Alain Horic. Par deux vers, l'auteur-poète-éditeur dédie à titre posthume son récit au poète national, Gaston Miron,²¹⁶ et ce texte d'escorte fait partie des signes grâce auxquels l'auteur indique sa position et ses ambitions littéraires, s'inscrit dans un réseau relationnel, bref organise sa stratégie de reconnaissance.²¹⁷ Cela dit, même si Horic compte sciemment ou involontairement que la notoriété de l'éditeur et poète Miron rejaillisse sur son travail

²¹⁴ Ou des « réseaux virtuels » comme les nomme Nicholas Giguère (N. GIGUÈRE. « La collection comme vivier : réseaux réels et virtuels au sein de la collection " Les Poètes du Jour" (1963-1975) des Éditions du Jour », mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke, février 2010, p. 130)

²¹⁵ G. GENETTE. *Seuils* [...], p. 138-139.

²¹⁶ « L'homme éclaté/ À Gaston Miron/ je suis fait de bois franc/ mon rire éclate en copeaux/ A.H. »

²¹⁷ J.-F. CHEVALIER. « Dédicace », [...], p. 179.

d'éditeur et confirme/renforce ainsi sa posture aucto-éditoriale, ce n'est pas le sentiment de flatterie qui en ressort, mais l'amitié et la complicité qui les a unis (le rire, l'édition et la poésie).

La dédicace de Victor-Lévy Beaulieu est sans équivoque.²¹⁸ Mentionnant cinq femmes, « complices en édition », elle est purement professionnelle. Comme ces femmes sont moins connues que Beaulieu dans le monde de l'édition, ce n'est pas un capital symbolique que cherche l'auteur par cette phrase, mais il témoigne plutôt sa reconnaissance et les liens virtuels avec les gens appartenant au monde de l'édition. Figure auctorale très connue,²¹⁹ Beaulieu renforce donc sa posture éditoriale par cet élément péritextuel.

Dédicaces personnelles

Si le récit de Pierre Graveline est quasi totalement dépourvu d'éléments autobiographiques, paradoxalement (ou, peut-être, justement à cause de cela?), le livre est dédié à la compagne de ses passions, Michelle Doucet. Marcel Broquet, fidèle à lui-même et au contenu du récit, consacre son récit autobiographique au lieu natal (le Canton du Jura) « où tout a commencé », en mettant encore de l'avant sa posture d'historien et d'autobiographe.

Dédicaces doubles (professionnelle et personnelle)

Jacques Fortin, comme il a usé d'une double préface, opte pour une double dédicace qui renforce sa posture aucto-éditoriale. L'auteur dédie son livre tout d'abord à sa famille et ensuite à ses auteurs, employés ainsi qu'à tous ceux qui ont partagé avec lui la « singulière aventure » de l'édition. Par ce témoignage de gratitude et de considération, l'auteur manifeste le désir et la volonté de les faire tous participer à son succès potentiel comme écrivain.

²¹⁸ « À Catherine Bachelaz [?], Françoise Campo-Timal [traductrice de l'espagnol], Claudine Lemaire [auteure?], Louise Loiselle [éditrice et directrice générale des éditions *Flammarion Québec*], Monique Thouin [auteure?], mes complices en édition. » (Dans le texte original, il n'y a pas de virgule entre les noms.).

²¹⁹ Victor-Lévy Beaulieu, en plus des soixante-quatre ouvrages recensés dans la liste « Du même auteur », a été un auteur de téléseries extrêmement populaires. Il est donc une figure très connue au Québec.

Aucune dédicace

Les dédicaces dans les mémoires d'éditeur ne sont pas universellement présentes. Pourquoi Alain Stanké, Paul Michaud et Jacques Hébert n'en font-ils pas l'usage? Pour Gérard Genette, la dédicace est « toujours au service de l'œuvre, comme argument de valorisation ». Alors, l'absence de dédicace n'est pas un geste neutre. Le chercheur se pose la question : « "Ce livre n'est dédié à personne" : un tel message n'est-il pas lourd de sens? ». Et Genette répond : « L'absence de dédicace est significative comme un degré zéro. "Ce livre n'est dédié à personne" [...] "Je ne vois personne qui mérite ce livre", soit "je ne vois personne *que* mérite ce livre." »²²⁰ Cela dit, si ce jugement semble approprié pour certains chercheurs,²²¹ dans le cas des mémoires d'éditeur, il est discutable. La supposition que les éditeurs-auteurs Alain Stanké, Paul Michaud et Jacques Hébert la considèrent comme un geste trop intime ou, à l'inverse, un rond-de-jambe trop ostentatoire est plus plausible.

Remerciements

Une autre forme de « dédicace » est représentée par les « remerciements ». Pratique longtemps réservée aux essais et à l'usage universitaire, aujourd'hui les remerciements d'auteurs sont de plus en plus présents dans le péri-texte de l'ouvrage. Selon l'historien de l'édition Jean-Yves Mollier, « ces remerciements relevant du "paratexte", pour reprendre l'expression de Gérard Genette, rappellent la pratique du mécénat aux XVI^e et XVII^e siècles : "À Son Excellence le duc de Bourgogne", "À Sa Majesté", etc., [quand] les écrivains ne vivaient pas de leurs droits d'auteur. »²²² Cette pratique ayant disparu avec l'autonomisation du champ littéraire au XIX^e siècle, d'après Mollier, « le remerciement » est passé du côté des sciences humaines. Les remerciements seraient une manière de se

²²⁰ G. GENETTE. *Seuils* [...], p. 126.

²²¹ Par exemple, pour P. DUFOUR. « Une dédicace secrète des Fleurs du Mal. Je te donne ces vers afin que si mon nom », *Poétique*, vol. 151, no. 3, 2007, pp. 326-347. Ou encore H. JACCOMARD. *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine: Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*, Paris, Librairie Droz, 1993, 488 p.

²²² J.-Y. MOLLIER, cité par D. PERAS. « Merci(s) pour ce roman », *L'express*, [En ligne], 04 oct. 2014, http://www.lexpress.fr/culture/livre/merci-s-pour-ce-roman_1606881.html (Page consultée le 1er mai 2017).

situer à égalité avec ses pairs. Jean-Yves Mollier s'en étonne quand il dit qu'« [i]l est étrange de constater que des romanciers du XXI^e siècle, devenus indépendants financièrement, soient ainsi en quête de légitimation. C'est contraire à l'avant-garde. »²²³

Si la dédicace vise la consécration par l'œuvre de quelqu'un d'important pour l'auteur, cet autre texte d'escorte laisse entrevoir les coulisses de publication d'un livre, car l'auteur se sent obligé de signaler celles et ceux qu'y ont participé. C'est une sorte de confirmation d'une dette.

Cet élément péritextuel facultatif est rarement utilisé par les auteurs-éditeurs des mémoires professionnels. Dans les livres du corpus, il semblerait qu'uniquement ceux qui en sont à leur premier ouvrage sentent le besoin d'ajouter un texte de remerciement, c'est-à-dire Jacques Fortin et Marcel Broquet.

Selon l'habitude des auteurs américains, Jacques Fortin place ses brefs remerciements entre la « Préface » et l'« Introduction » (p. 12), donc en tête d'ouvrage. Dans son rapport à l'écriture, l'auteur assume l'aspect collaboratif de son travail. Il remercie Jacques Allard (son directeur littéraire), Yves Beauchemin (son auteur-vedette) et Claude Frappier (son réviseur linguistique) pour « leur aide précieuse et leurs conseils généraux », ainsi qu'à toute l'équipe de Québec Amérique Littérature « pour tout leur magnifique travail et leur patience. » (*op. cit.*, p. 12)

Marcel Broquet, selon le modèle français, relègue les remerciements à la toute fin de l'ouvrage (p. 258-259), après les « Suggestions de lectures ». Plus long que les remerciements de Fortin, le texte relève un peu de l'ordre du générique au cinéma. Tout le monde y passe : la famille (la première et la seconde femme, les enfants, les cousins), les amis, les collaborateurs, etc.

Épigraphes

Dernier seuil à franchir avant le texte, l'épigraphe, élément du péritexte auctorial, est une citation en prose ou en vers qui peut figurer en exergue²²⁴ de l'instance préfacielle ou/et en tête de chapitre, afin d'annoncer ou de résumer le contenu ou bien d'indiquer par

²²³ J.-Y. MOLLIER, cité par D. PERAS. [...].

²²⁴ Ou plutôt *au bord* de l'ouvrage, pour le dire avec Genette.

voie détournée au lecteur les intentions de l'auteur. Bien qu'il soit un texte d'escorte très bref, il est très éloquent, autant par le contenu que par l'identité de l'auteur cité.

Gérard Genette, dans son étude du paratexte, distingue plusieurs fonctions à ce texte d'accompagnement, soit un commentaire du titre de l'œuvre (elle est une sorte d'annexe justificative du titre) ou du texte (elle précise indirectement la signification), ou une caution indirecte apportée par l'auteur de la citation évoquée (l'essentiel n'est pas ce qu'elle dit, mais l'identité de son auteur). Mais « le plus puissant effet oblique de l'épigraphe tient peut-être à sa simple présence [...] La présence ou l'absence d'épigraphe signe à elle seule, à quelques fractions d'erreurs près, l'époque, le genre ou la tendance d'un écrit. »²²⁵

Épigraphes éditoriales

Victor-Lévy Beaulieu opte pour une citation de l'auteur québécois François Gravel qui caractérise l'éditeur en général : « À part ça, il est normal. Dans la mesure où un éditeur peut être un homme normal, évidemment. » (p. 9) Par cet élément péritextuel, l'auteur-éditeur de *Trois-Pistoles* esquisse une certaine image de l'éditeur et annonce la tendance de l'écrit : le métier d'éditeur n'est pas comme les autres (beaucoup de travail, pas de satisfactions financières), il exige un brin de folie pour le pratiquer. D'ailleurs, la folie est un thème qui reviendra souvent pendant le récit. Donc, le prolifique écrivain cherche ici encore à définir sa posture d'éditeur.

Épigraphes autoriales

Paul Michaud utilise, comme pour la préface, le discours d'un journaliste (ici Pierre Foglia, journaliste d'opinion et chroniqueur très connu alors du quotidien montréalais *La Presse*), comme épigraphe. La citation le montre en amoureux incurable des livres. Si par sa photographie sur la quatrième de couverture, il nous offre un indice, sujet à interprétations (portrait photographique dans une bibliothèque), cette fois-ci, en citant les paroles de Foglia, son amour pour les livres est clair : « Je ne veux pas mourir autrement qu'un livre à la main, ou qui aura glissé sur le plancher, ou dans l'herbe si c'est l'été, au

²²⁵ G. GENETTE. *Seuils* [...], p. 134.

bout de mes doigts, à côté de mes lunettes... « Et s'il y a un paradis, je saurai que j'y suis en retrouvant ce livre-là, tel que je l'avais corné, à la page 117. »²²⁶

De même, Marcel Broquet, en tête du premier chapitre, malgré le fait que ce chapitre est principalement historique (l'histoire des lieux et la généalogie familiale), utilise comme épigraphe une citation de Jules Renard sur le rapport entre la littérature et l'écrivain²²⁷ : « Je sais que la littérature ne nourrit pas son homme. Par bonheur, je n'ai pas très faim. » (p. 13) En plus de la caution indirecte apportée par l'identité de l'auteur de la citation, l'épigraphe affirme la position d'homme passionné par la littérature.

Quant à Pierre Graveline, par son épigraphe, il affiche également assez clairement sa posture d'auteur. La citation de Woody Allen, « Dieu est mort, Karl Marx est mort et moi-même je ne me sens pas très bien... », Graveline souligne d'emblée le fait qu'il fait partie des auteurs athées. Cette posture auctoriale, il la rappelle plusieurs fois dans son récit.

Épigraphes aucto-éditoriales

Alain Stanké, passionné par les citations, proverbes, pensées, maximes, etc.,²²⁸ fait abonder son récit en épigraphes. La toute première (p. 8), avant même le titre de l'introduction, commente en effet le titre de l'œuvre. L'auteur combine deux proverbes qui contiennent les mots-clés du titre pour en faire une épigraphe personnalisée : « Non seulement l'occasion fait le larron, mais... un bonheur n'arrive jamais seul. » (p. 8) Si cette première citation confirme le titre, la deuxième, en exergue du texte préfaciel, est un complément au contenu de l'introduction, c'est-à-dire une justification de l'écriture du récit : « On ne devrait écrire des livres que pour y dire des choses qu'on n'oserait confier à personne. Cioran. » (p. 11) Ainsi, avec la citation du philosophe et écrivain roumain Emil Cioran d'expression française, l'éditeur titille d'emblée la curiosité du lectorat, sur le mode d'une coïncidence amplifiée. Il promet, d'une certaine façon, des faits inédits du monde de l'édition, des choses qu'il n'a osé dire à personne. L'auteur orne chaque partie

²²⁶ La citation de Pierre Foglia est reproduite ici telle qu'elle est dans le livre, avec guillemets manquant.

²²⁷ Le lien profond serait que l'écrivain et auteur dramatique français Pierre-Jules Renard, ayant vécu du 22 février 1864 au 22 mai 1910, suscite l'intérêt de Broquet par cette existence lointaine.

²²⁸ D'ailleurs, l'auteur publie en 2011 un livre composé uniquement de citations sur le monde du livre (*Complètement livre! Ce qui se dit sur ce qui est écrit*, Éd. de l'Homme).

et chaque chapitre d'une épigraphe, et chacune apporte son supplément d'information sur le contenu qui suit.

De même, Marcel Broquet met en exergue de chaque chapitre une citation plus ou moins en rapport avec le contenu du texte à suivre. Si le discours d'escorte en tête du premier chapitre l'identifie comme un littéraire, pour le dernier chapitre, dédié à l'édition, Broquet choisit une citation de Rivarol, un autre personnage littéraire historique (1753-1801). Cette fois, l'auteur-éditeur souligne la relation, souvent houleuse, entre un auteur et son éditeur. Rivarol, et avec lui, Broquet, affirme qu'« il est plus facile de marcher sur les flots avec le Christ que de traverser la vie avec un éditeur. » (p. 205)

Aucune épigraphe

Jacques Fortin n'ajoute aucune épigraphe. L'absence de ce texte d'escorte signale la tendance du récit présentée par Jacques Allard dans la « Préface » : style direct, sans digressions, « sans flaflas » (p. 11), etc. De même, Alain Horic ignore ce texte d'accompagnement qu'est l'épigraphe pour passer directement à ce qui lui tient à cœur, sa relation avec Gaston Miron et son implication dans la maison d'édition l'Hexagone. Et Jacques Hébert s'inscrit dans la même catégorie.

Notes en bas de page

Afin de n'omettre aucun indice postural possible, fut-il infime, un bref arrêt sur les notes en bas de pages est nécessaire. Comme la relation entre les notes en bas de pages et le texte est très étroite, le statut péritextuel des notes en bas de page ne fait pas l'unanimité des critiques et des chercheurs en littérature. Gérard Genette inclut les notes en bas de pages dans le péritexte, tandis que Lise Gauvin s'interroge à savoir si celles-ci « consiste[nt] vraiment en un paratexte, un texte d'accompagnement, analogue aux didascalies théâtrales, ou s'il ne s'agit pas plutôt d'une partie de la diégèse, de son

complément obligé ».²²⁹ Sans nous attarder plus longuement sur cette discussion, nous allons les traiter comme un complément du texte, donc comme élément du périphrase linguistique ou de la littérature de second degré dont parle Genette.

Les notes intrapaginales, commentaires sur des paragraphes du texte ou précisions qui éclairent le lecteur en lui indiquant, par exemple, des références, peuvent être classifiées selon l'auteur et le contenu. Le « notaire » peut être l'auteur, l'éditeur et parfois le traducteur. Selon leur contenu, les notes peuvent être groupées en notes « sociologiques ou ethnologiques, encyclopédiques, temporelles ou géographiques, institutionnelles (conventions en vigueur), intertextuelles (références à un texte antérieur) ou métalinguistiques (explication de jeux de mots, commentaires philologiques) ».²³⁰

Intratextuelles ou extratextuelles, auctoriale ou éditoriale, sociologique ou métalinguistique, les notes de bas de page apportent leur contribution, fut-elle minimale, dans l'analyse de l'attitude adoptée par les auteurs-éditeurs pour projeter une certaine image de soi dans l'espace de leurs mémoires professionnels. Ainsi, les annotations textuelles faites par Alain Stanké dans ses mémoires renvoient principalement à des références éditoriales comme des informations bibliographiques sur les livres qu'il a publiés. Par son contenu, ces notes participent donc à un positionnement éditorial de Stanké (il est un éditeur qui a publié beaucoup, et, s'il ne présente pas ses livres dans le texte, il ne les oublie pas non plus). Mais il y a aussi des notes explicatives et d'autres, métalinguistiques (il explique ses jeux de mots) et intertextuelles (il fait référence à la première édition de ses mémoires), qui montrent sa posture auctoriale (comme précisé antérieurement, il est un auteur passionné par les citations, les notes en bas de page le prouvant). Paul Michaud, dans ses rares notes de bas de page, fournit de brèves explications linguistiques (traduction des mots anglais qu'il utilise dans le texte ou explication de la francisation de certains autres), des repères historiques, souvent liés à l'édition (qui étaient Granger, Duplessis, la date de cessation de l'Index, etc.), ou bien, il fait des renvois littéraires. Il se positionne ainsi en linguiste, historien et éditeur. Marcel

²²⁹ L. GAUVIN. « Le statut de la note dans le roman francophone : didascalie ou diégèse? », *Langue et identité narrative des littératures de l'ailleurs*, sous la direction de Hazaël Masseux et Michel Bertrand, Aix-en-Provence, Publication de l'Université de Provence, 2005, p. 16.

²³⁰ L. MALINGRET. *Stratégies de traduction : les Lettres hispaniques en langue française*, Arras, Artois Presse Université, 2002, p.100.

Broquet adopte plutôt une posture didactique. Par ses notes, il désire apprendre au lecteur, lui donner des leçons sur différents sujets : historiques, géographiques, linguistiques (des notes métalinguistiques), les techniques d'imprimerie, etc. Il cite également des titres de livres dont il recommande la lecture au lecteur, ou il fait simplement des références bibliographiques, mentionnant les livres – auteur, titre, maison d'édition, lieu de publication, année – dont il a précisément utilisé les citations. Le fait-il en prévision d'éviter l'accusation de plagiat? Le plagiat est un aspect qui préoccupe autant les auteurs que les éditeurs (Hébert en fait mention aussi, mais il ne se soucie de fournir aucune référence, p. 20-21).

Alain Horic, ici aussi, fait exception. Il met les notes à la fin de son récit principal, ce qui ne facilite pas la lecture, le lecteur devant se rapporter sans cesse aux pages 75-76 pour trouver l'explication proposée. Les notes sont presque exclusivement réservées à des références bibliographiques. Cet élément péritextuel pourrait montrer une certaine posture universitaire (il ne faut pas oublier que Horic a une maîtrise en littérature slave), mais le fait que l'auteur renvoie principalement à des textes (articles) qui font référence à Gaston Miron ou aux Éditions de l'Hexagone renforce plutôt sa position d'éditeur (même s'il le fait d'une manière scientifique).

Pierre Graveline ajoute également des explications variées en bas de page qui ressemblent à des notes d'un mémoire-essai, ce qui pourrait se justifier par sa vaste expérience d'écrivain d'essais. Ainsi, les notes infrapaginales contribueraient à la construction de sa posture d'auteur-essayiste. Cependant, en faisant des références à ses ouvrages antérieurs de poésie (notes intertextuelles) et en renvoyant à divers poèmes, il se présente en même temps comme auteur-poète. Cet aspect de la posture sera soutenu dans le texte par le nombre de vers cités, que ces vers soient de lui-même ou d'autres poètes (il se place dans la continuité ou dans l'héritage de ceux qu'il cite). Il semblerait qu'il est très important pour Graveline de créer l'image d'un passionné/pratiquant de la poésie, probablement pour confirmer sa pertinence comme éditeur de la plus grande maison de poésie du Québec, l'Hexagone, ou pour se légitimer comme éditeur littéraire.

Par contre, Jacques Fortin, Jacques Hébert et Victor-Lévy Beaulieu se passent de notes en bas de page. Il se peut que le premier considère son texte en soi principalement explicatif, donc les notes en bas de pages seraient superflues, le second, que les notes

contrastent avec son style « célinien », tandis que le dernier, habitué à écrire des textes de fiction,²³¹ ne désire pas sortir du récit par des références supplémentaires.

Annexes

Les annexes peuvent confirmer, infirmer ou compléter l'image d'auteur construite par les autres éléments péritextuels. Ni Paul Michaud ni Jacques Hébert n'ajoutent d'annexes. Pour eux, il sembler que tout a été dit. Quant à Jacques Fortin, il ne rajoute qu'une « Liste de noms cités » pour faciliter la recherche, car, comme il l'a précisé dans l'introduction, en plus d'écrire pour ses enfants, il destine ses mémoires aux chercheurs en histoire du livre et de l'édition. Pierre Graveline réagit pareillement, sauf qu'il utilise le terme technique d'« Index ». En ce qui concerne Alain Stanké, dans la première édition de son livre, il ajoute un « Index des noms cités » (p. 485-490), mais, dans la seconde édition, la liste est (malheureusement pour les chercheurs) supprimée. Sur la raison de cette différence entre éditions,²³² uniquement Alain Stanké et l'éditeur de la deuxième édition pourraient apporter une explication. Il se peut qu'en révisant et augmentant le livre, la liste ne fût plus valable et une actualisation aurait été longue/inutile/peu pertinente... Nous n'en savons rien.

Victor-Lévy Beaulieu, assez parcimonieux avec les autres éléments péritextuels, réserve une dernière section du livre aux annexes, qui comprend deux articles sur les coulisses de l'édition. Le premier article (p. 219-225), intitulé ironiquement « Les gaîtés de l'édition » a été publié dans la revue *Perspectives* et il remonte au 24 janvier 1971. Quelques indications chronologiques s'imposent. Victor-Lévy Beaulieu amorce sa carrière de journaliste en 1966 au sein de l'hebdomadaire montréalais *Perspectives* (encarté alors notamment dans le quotidien *La Presse*). Il y œuvre pendant dix ans (1966-1976). Mais, en 1969, il fait ses premiers pas dans le monde de l'édition. Il est alors directeur littéraire des Éditions du Jour (fondées par Jacques Hébert) entre 1969 et 1973.

²³¹ « L'annotation auctoriale d'un texte de fiction ou de poésie marque inévitablement, par son caractère discursif, une rupture de régime énonciatif qui rend tout aussi légitime son assignation au paratexte » G. GENETTE. *Seuils*, [...], p. 305.

²³² D'ailleurs, l'analyse des différences entre éditions pourrait constituer une étude intéressante à elle-même.

Donc, au moment de l'écriture de l'article en annexe (24 janvier 1971), l'auteur-chroniqueur-éditeur avait déjà deux ans d'expérience comme éditeur. Dans cet article, sur un ton ironique, Beaulieu relate son expérience (parfois fort comique) avec certains auteurs dont le manuscrit a été refusé. Il se peut qu'il veuille ainsi montrer que l'attitude de ceux-ci est restée inchangée malgré les années passées. La deuxième annexe est une « Petite histoire très carnavalesque des Salons du livre » (p. 227-234), écrite vingt-sept ans plus tard pour *La Presse* et publiée le 14 novembre 1998.²³³ Ce deuxième article, qui témoigne des presque trente ans d'expérience de l'auteur dans les Salons du livre et de ses rapports avec des écrivains méprisants et des éditeurs français qui contrôlent toujours 80% du marché québécois du livre,²³⁴ complète la construction posturale éditoriale de l'auteur. En résumé, dans ses annexes, Beaulieu met l'accent sur l'aspect « carnavalesque » des relations avec les auteurs. D'ailleurs, dans tout le livre, il insiste sur les excentricités et les folies de ces derniers. Tout comme dans l'épigraphe, il y affirme l'anormalité de l'éditeur. Bref, pour Beaulieu, les deux agents du champ littéraire, auteur et éditeur, ne sont pas « normaux » et sains d'esprit, et, par conséquent, lui-même, en étant les deux, ne l'est pas plus.

Alain Horic, étant donné que le texte proprement dit de ses mémoires est très bref (à peine 61 pages), le complète avec de nombreuses annexes qui dépassent d'ailleurs le texte mémoriel en lui-même avec plus de cent pages. L'auteur-éditeur réalise en quelque sorte des mémoires professionnels décomposés (ou recomposés). Il complète le récit initial avec deux lettres liées à Gaston Miron, un entretien avec Richard Giguère et André Marquis sur les défis d'un éditeur littéraire, trois témoignages sur des auteurs québécois publiés à l'Hexagone (Gérald Godin, Pierre Vallières et Roland Giguère). Dans la catégorie des « Documents », l'auteur n'ajoute pas moins de cinq documents administratifs en fac-similé (des contrats et des déclarations de société), prouvant ainsi son rôle effectif dans les Éditions de l'Hexagone. Horic reproduit aussi un article écrit sur la santé financière de sa société au moment de sa vente, répondant ainsi aux assertions de « certains éditeurs » à ce sujet. Il se construit ainsi une posture en réaction aux autres

²³³ Il y avait été journaliste à la pige, en 1967, sous le nom de Lévy Beaulieu (son premier nom, « Victor » ayant été rajouté par la suite).

²³⁴ En passant, il esquisse aussi le portrait de la « réalité québécoise de l'édition ».

postures présentes dans le champ éditorial (Miron, auteurs, autres éditeurs, etc.). L'auteur conclut par une notice biographique écrite à la troisième personne. Dans l'analyse du contenu des mémoires de Horic, le contenu de toutes ces annexes sera pris en considération.

Enfin, Marcel Broquet ajoute, pour conclure son texte, quatre pages de « Suggestions de lecture » sur l'histoire, le livre, l'art d'écrire ou de l'édition, ce qui est en gros une bibliographie. En plus de légitimer son récit (l'auteur est bien documenté ou très cultivé), cette annexe renforce l'esprit didactique de l'auteur. Parmi les éditeurs-auteurs québécois de mémoires professionnels, Broquet mentionne deux confrères qui l'ont précédé, Jacques Fortin et Alain Stanké.

Quatrième de couverture

Le dernier appareil péritextuel, mais non le moindre, se trouve à la quatrième page de couverture d'un livre. Cet espace, habituellement la prérogative de l'éditeur avec la couverture, constitue l'essentiel de ce que Genette nomme le paratexte éditorial²³⁵ qui agit comme un label, un signe apposé sur l'ouvrage pour en garantir la qualité ou, si l'on veut, comme une signature de l'éditeur. En même temps, c'est la signature d'un contrat de lecture, contrat rédigé par l'auteur dans la préface.

Partant de l'ancien « prospectus » (réclame communiquée par les éditeurs à la presse) du Siècle de Lumières et passant par le « prière d'insérer »,²³⁶ ce type de texte d'escorte a évolué, pour des raisons économiques, à une page imprimée directement au verso des livres. À propos de cette évolution, Genette note dans son ouvrage-phare sur le paratexte que si, initialement, le « prière d'insérer » était destiné aux journaux, et donc indirectement au public, « au sens le plus vaste et le plus commercial », aujourd'hui, le texte imprimé sur le livre s'adresse « à une instance plus indéfinie [...], cette frange déjà restreinte du public qui fréquente les librairies et consulte les couvertures », c'est-à-dire,

²³⁵ Selon Gérard Genette le péritexte éditorial est « toute cette zone du péritexte qui se place sous la responsabilité directe et principale [mais non exclusive] de l'éditeur [...] ». Cet aspect du paratexte est essentiellement spatial et matériel. » (G. GENETTE. *Seuils*, [...], p. 21)

²³⁶ Encart contenant des informations sur un ouvrage que l'éditeur glissait dans les exemplaires destinés à la critique.

au lecteur. Il semblerait qu'en France l'idée de faire la promotion d'un livre sans intermédiaire sur sa couverture ne date que de janvier 1949 lorsque Edmond Charlot, éditeur à Alger, imprime le « prière d'insérer » à l'arrière du livre *Les Hauteurs de la ville* d'Emmanuel Roblès et de deux romans d'Alberto Moravia.²³⁷ Cela dit, au Québec, la publicité apparaît sur la quatrième de couverture avant cette date. Cette évolution de la quatrième de couverture est « le reflet d'un changement profond dans l'édition », affirme l'historien français du livre Pascal Fouché.²³⁸ Ce « changement profond » dont il est question se révèle dans l'apparition de la « grande distribution », au cours des années 1950. Le livre devient un objet destiné à un public large et il est désormais accessible sur des présentoirs.²³⁹ *Ipsa facto*, il devient nécessaire de séduire le lecteur potentiel en lui exhibant, d'une manière alléchante, le contenu de l'ouvrage, et cela par des textes de présentation en arrière du bouquin (avant il y avait souvent des extraits du catalogue de l'éditeur, une liste de « déjà parus », qui avaient aussi un rôle attractif). La page quatre (« plat quatre » ou « plat verso » dans le cas des livres cartonnés) a donc une origine commerciale et une vocation promotionnelle.

Reléguée à l'arrière d'un livre, on pourrait croire que cette page a peu d'importance, quand, en fait, c'est tout le contraire : la « quatrième » est essentielle dans la décision d'achat d'un livre, déterminant ainsi en partie le destin d'un ouvrage. La place du dernier élément péri-textuel a donc un rôle stratégique fort, car la plupart des lecteurs commencent à lire à l'envers. Après avoir jeté un coup d'œil au titre et à l'auteur (presque jamais à l'éditeur), invariablement, l'acheteur/lecteur potentiel tourne le livre pour lire les quelques lignes qui s'y trouvent.²⁴⁰ Il ne demande qu'à être séduit et convaincu par ce texte d'escorte.

²³⁷ D. CAVIGLIOLI. « La rentrée littéraire, vue de dos », *L'Obs*, [En ligne], n°2649, 15 août 2015, <http://bibliobs.nouvelobs.com/rentree-litteraire-2012/20150814.OBS4189/la-rentree-litteraire-vue-de-dos-le-defile-des-mauvaises-quatriemes-de-couverture.html> (Page consulté le 29 avril 2017).

²³⁸ P. FOUCHÉ (dir.). *Édition française depuis 1945*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1998, 933 p.

²³⁹ D. CAVIGLIOLI. « La rentrée littéraire, [...] ».

²⁴⁰ L'écrivain et éditeur français Hubert Nyssen, fondateur des Éditions Actes Sud, remarque à ce sujet : « La prolongation de l'examen ou le rejet rapide du livre révèlent, l'instant d'après, l'autorité exercée par cet épitexte. [...] Mais, lorsque sa lecture est achevée, le lecteur presque toujours retourne à cette quatrième de couverture qui fait entendre alors une résonance nouvelle. C'est une épreuve de vérité qui se joue, car le lecteur prend soudain la mesure de la promesse... et du possible mensonge. » H. NYSSSEN. *Du texte au livre, les avatars du sens*, Paris, Nathan, 1993, 188 p., cité par D. CAVIGLIOLI. « La rentrée littéraire [...] ».

« Zone indécise entre le dedans et le dehors », comme la nomme Gérard Genette, la quatrième de couverture propose au lecteur possible d'entrer dans l'espace intime du texte et le discours et/ou les images qui s'y trouvent doivent réussir à capter son attention. Cette page est donc un centre d'intérêt pour l'éditeur. Sans règle précise, le principe consiste à réveiller et garder l'intérêt du lecteur, ce qui est un art en soi, dont l'éditeur est conscient. Le contenu de ce texte d'escorte doit être un juste et savant équilibre entre un compte-rendu (résumé, commentaire, analyse) et un discours de marketing, donc entre une légitimation littéraire et une efficacité commerciale. Le résumé ne doit pas être trop aride, trop informel, et ne doit surtout pas dénaturer le sens du texte. En même temps, l'incitation à la lecture doit se faire par des éloges discrets, sans tomber dans le dithyrambe, car la publicité est un jeu subtil d'accroche et de dérobades.²⁴¹ Les éditeurs pratiquent cet art, qui requiert finesse et ingéniosité, selon leurs stratégies éditoriales, leur expérience d'écriture et leur propre posture éditoriale. L'un préfère les longs paragraphes, très explicites, pour bien informer le lecteur sur l'ouvrage (par exemple, les Éditions Actes Sud), d'autres refusent tout discours à l'arrière du livre (ce fut longtemps le cas de José Corti et des Éditions de Minuit). D'autres optent pour un entre-deux : quelques lignes ou un extrait du texte. L'un affirme la vocation littéraire de ce texte, d'autres mettent l'accent sur la publicité. Un éditeur préfère que ce soit l'auteur lui-même qui s'en charge, un autre considère qu'un regard externe est préférable. Bref, autant d'éditeurs, autant de visions sur le rôle, le contenu et la forme de cette quatrième de couverture.

En résumé, cette ultime « frange du texte imprimé »²⁴² a de nombreuses et complexes fonctions : présenter l'œuvre – amorcer l'intrigue ou la résumer –, préciser le genre littéraire dans lequel le livre s'inscrit, fournir des éléments sur le style et le ton de l'auteur, énumérer les thématiques abordées dans le récit, vanter les qualités de l'ouvrage et de l'auteur, donner des éléments biographiques et bibliographiques concernant l'auteur, etc. Par la quatrième, l'éditeur exhibe son art de vendre des livres, car,

²⁴¹ C. THOMINE, P.-É. PEILLON. « Petite histoire de la quatrième de couverture », *Le magazine littéraire*, [En ligne], 04 avril 2011, <http://pprod.magazine-litteraire.fr/edition-histoire-litt%C3%A9raire/petite-histoire-de-la-quatri%C3%A8me-de-couverture> (Page consultée le 29 avril 2017).

²⁴² Philippe Lejeune utilise ce syntagme en 1975 dans *Pacte autobiographique* pour nommer le paratexte (le mot « paratexte » sera forgé par Genette en 1981 dans *Palimpsestes*).

finalement, tous ont le même but : faire lire l'ouvrage, et donc, préalablement, inciter à l'achat.

En ce qui concerne la quatrième de couverture des livres du corpus, comme les auteurs sont des éditeurs, parfois même leur propre éditeur, il est fort probable qu'ils se soient livrés eux-mêmes à cet exercice consistant à parler de soi comme d'un autre (d'ailleurs, dans les faits, ce sont presque toujours les auteurs qui rédigent la quatrième de couverture). Cela dit, dans la plupart des cas, ce ne sont que des suppositions. Par contre, Alain Stanké, dans la première édition de son ouvrage, signe le texte qui se trouve sur la quatrième de couverture, donc il n'existe pas de doute dans ce cas sur l'identité de l'auteur du texte. Hélas, tous ne sont pas si manifestes.

Les deux éditeurs-auteurs novices, Jacques Fortin et Marcel Broquet, pour renforcer probablement leur identité auctoriale, sont les seuls qui font, sur la quatrième de couverture, un rappel de leur nom, en plus de celui du titre du livre. À ceux-ci, s'ajoute Alain Stanké qui, comme susmentionné, signe de son nom le texte de la quatrième de couverture. Pour Alain Stanké (2^e édition), Victor-Lévy Beaulieu et Pierre Graveline, c'est le titre qui est le plus important. Ils s'identifient par lui. Cette situation est confirmée par les intertitres dans le cas de Stanké (les huit titres des chapitres contiennent, sans exception, le mot « bonheur »), par le leitmotiv du titre dans le texte pour Beaulieu (le syntagme « mots des autres » revient à maintes reprises dans le texte d'escorte et dans le récit) et par la dédicace de Graveline (à la compagne de ses passions). Paul Michaud, Alain Horic et Jacques Hébert ne précisent ni nom ni titre sur la quatrième de couverture de leur récit. Ils se limitent à un texte de présentation.

Quant aux contenus des textes des quatrièmes de couverture, ils comprennent soit un résumé-commentaire du récit, soit une note autobiographique, soit les deux dans un même texte. Jacques Fortin est le seul à recourir, en plus, aux « blurbs », ou « textes de présentation », sous forme de citations de personnes qui pourraient légitimer le texte.

Alain Stanké, dans le résumé de la première édition, avance une généralité de son récit, *Occasions de bonheur* étant un « livre-témoin » qui devient « anthologie de récits biographique » dans la réédition. Cette mention générique agit comme élément

rhématique qui informe d'une intention et propose une posture de lecture.²⁴³ Stanké, en signant le contrat (ou pacte) générique, comme le nomme Gérard Genette dans *Palimpsestes*,²⁴⁴ informe de son intention de livrer des histoires sur des gens hors du commun rencontrés au fil des années. Il prépare le lecteur à adopter une certaine posture. Pour ce faire, Stanké se positionne lui-même d'abord comme un témoin privilégié du monde de l'édition. Il se présente comme l'éditeur de Gabrielle Roy, Yves Thériault, Roger Lemelin, Victor-Lévy Beaulieu et plusieurs autres. Il se construit ainsi une posture d'éditeur. Ensuite, dans la réédition, il change de position, se présentant (ou étant positionné par son éditeur) plutôt comme biographe. L'accent est mis alors sur la fonction d'auteur, sur la manière d'écrire de Stanké (style vivant, humour proverbial, mots touchants, rebondissements, rythme alerte, etc.). La fonction d'éditeur y est presque mise à l'écart (aucun nom des auteurs-vedettes n'est plus mentionné). Quant à la notice biographique, dans les deux éditions, elle se limite à une identité professionnelle. Ainsi, Alain Stanké s'identifie comme journaliste, éditeur et producteur (dans la 2^e édition). En ce qui concerne la matérialité du livre, il est le seul à utiliser une couverture cartonnée pour la deuxième édition, mais pas pour tous les tirages.

Si la quatrième de couverture de Stanké promet des « anecdotes savoureuses », celle de Jacques Hébert garantit que le récit est « plein d'anecdotes cocasses et le plus souvent d'une grande drôlerie. » D'ailleurs, les similitudes entre le texte de présentation de la seconde édition de Stanké et celui d'Hébert ne s'arrêtent pas là. Ce périphrase promet de faire revivre des personnages « hors du commun » (tels Victor Barbeau et P. E. Trudeau) et présente le style « fort célinien » d'écriture de l'auteur, le positionnant par ailleurs comme l'éditeur de Marie-Claire Blais et Roch Carrier, et l'identifiant uniquement professionnellement (journaliste, pamphlétaire, auteur d'une vingtaine de récits de voyage, éditeur et intellectuel). Bref, ce périphrase participe/anticipe une posture auctoriale (style, ton, contenu) et une posture éditoriale (éditeur des « piliers de la littérature québécoise », identité professionnelle). Cette posture auto-éditoriale ressort aussi au moment où le texte exprime l'intention du récit de présenter « le pourquoi et le comment de la vie d'auteur et d'éditeur » de Jacques Hébert. L'aspect physique de la

²⁴³ G. GENETTE. *Seuils* [...], p. 98.

²⁴⁴ G. GENETTE. *Palimpsestes*, coll. « Poétique », Paris, Seuil, 1982, p. 10.

quatrième dépend dans ce cas de la collection à laquelle il appartient. La collection « Écrire » utilise, du reste, une couverture avec rabats.

De même, le résumé du texte de la quatrième de couverture de Victor-Lévy Beaulieu insiste sur l'aspect professionnel de l'auteur et, particulièrement, sur son parcours comme éditeur. Sa posture éditoriale est construite par les noms des auteurs publiés (Jacques Ferron, Madeleine Gagnon, Claude Charron, Léandre Bergeron...). En plus de se consacrer en les consacrant, de se légitimer comme éditeur par le fait qu'il a publié un auteur classique tel Jacques Ferron, il s'associe à un ou des types d'écriture. L'image de soi projetée est celle d'un éditeur tenace et passionné des « mots des autres ». En outre, ce discours d'escorte promet de couvrir presque un demi-siècle de la vie culturelle québécoise (comme Stanké, Beaulieu se positionne donc en témoin du monde éditorial).

La posture d'éditeur semble indissociable de celle de libraire dans le cas de Paul Michaud. Le texte de la quatrième de couverture fait un résumé du livre et du parcours professionnel de l'auteur, sans aucune expression biographique. L'auteur est identifié comme éditeur-libraire, malgré le fait qu'il ait été libraire avant d'être éditeur, et cela plus longtemps. L'identification comme éditeur s'appuie encore une fois sur les noms des auteurs québécois très connus, des classiques tels que Anne Hébert, Roger Lemelin, Marie-Claire Blais et Yves Thériault. Il est intéressant de remarquer que ce sont les mêmes noms qui reviennent. La posture auctorale est soulignée au moment où le discours d'escorte promet un « récit savoureux, agréable alliage de lucidité et d'humour. »

Quant à Marcel Broquet, autre libraire-éditeur, il affiche une quatrième de couverture unique parmi les auteurs-éditeurs québécois (du genre de celles des Éditions Actes Sud, jugées dans le milieu du livre français comme très lourdes), tentant de transmettre le plus d'information possible. Le texte combine structure du récit, identité et parcours professionnels, vie personnelle, dans une construction qui semble aléatoire, selon le gré de la pensée de l'auteur-éditeur. Bien que ce métatexte ne soit pas signé, le style d'écriture fait foi que son auteur est le même que l'auteur du texte, c'est-à-dire Marcel Broquet. Ainsi, il se positionne tout d'abord comme libraire, « le plus jeune en 1959 », ayant fondé avec Henri Tranquille et Paul-André Ménard la première association

de libraires indépendants du Québec. Par la suite, ce n'est pas seulement sa posture d'éditeur qui est clairement exprimée, mais aussi sa prise de position dans le champ éditorial alors qu'« [i]l nous raconte pourquoi il continue d'œuvrer dans le domaine de l'édition en tant que rêveur, fou du livre, et se targue de faire passer son amour du livre avant celui des affaires. » L'image éditoriale qu'il peint de soi ici est qu'il favorise la littérature avant les affaires. Si la légitimation comme libraire se fait par le nom d'Henri Tranquille, celle d'éditeur est réalisée par la mention du prix Fleury-Mesplet, obtenu en 2004, « décerné à une personnalité qui s'est distinguée dans le monde de l'édition ». Sa posture d'éditeur est aussi renforcée par les noms de ses best-sellers : « Les oiseaux du Québec », « Le jardinier paresseux », les « Cherches étoiles » et la collection « Signature » « qui recense plus de 60 titres d'artistes du Canada et du Québec ». Il se promet aussi d'être critique à l'égard du monde du livre québécois. Quant à la notice biographique, elle reconstitue la vie personnelle et professionnelle de l'auteur.

Comme dans le cas de Marcel Broquet, le style d'écriture du texte de la quatrième de couverture du livre d'Alain Horic laisse penser que le texte d'escorte a été rédigé par l'auteur-éditeur lui-même. Le résumé du récit positionne d'emblée Horic comme coéditeur de la maison d'édition l'Hexagone et témoin/influenceur de la vie littéraire et politique québécoise. Cela dit, ce n'est pas uniquement la position d'éditeur qui est cherchée et adoptée, mais la position d'*éditeur littéraire*. Pourtant, dans ce texte, c'est la maison d'édition qui est mentionnée et non les poètes publiés. Il ne cherche pas à se consacrer par l'intermède de « ses » poètes, mais plutôt prouver sa légitimité et position de dirigeant de la maison l'Hexagone. Dans le même but, l'amitié et la collaboration avec Gaston Miron sont soulignées (recherche de transfert de capital symbolique). La passion, l'exigence, l'effort (réussir avec peu de ressources et beaucoup de travail) et l'engagement sont les traits éditoriaux que l'auteur du péri-texte met de l'avant. Le résumé du récit est suivi par une note biographique qui retrace principalement le parcours éditorial de Horic au sein de la maison d'édition. En même temps, Horic s'identifie comme « poète et éditeur ». Les informations personnelles sont minimales, mais plus nombreuses que dans la plupart des cas (d'origine bosniaque, il arrive au Québec en 1952 et est cosmopolite, polyglotte, libertaire et intellectuel engagé).

Un autre qui s'identifie comme éditeur et directeur général du groupe Ville-Marie (dont font partie l'Hexagone, VLB et Typo), c'est Pierre Graveline. Si les résumés des récits de Hébert et de Beaulieu les positionnent comme témoins de la vie littéraire, culturelle et politique québécoise, et celui de Horic comme un « acteur essentiel », le résumé du récit de Pierre Graveline le pose en « redoutable » défenseur et illustrateur de la littérature et de la culture nationales. Comme dans le cas de Horic, c'est l'aspect de directeur/administratif qui est souligné. En même temps, par la note autobiographique qui s'ensuit, le côté auctorial n'est pas oublié. Des deux livres mentionnés, l'un est de poésie. Graveline est le seul qui précise la date et le lieu de sa naissance, probablement parce qu'il est extrêmement discret dans le texte sur sa vie personnelle.

Le texte qui se trouve sur la quatrième de couverture du livre de Jacques Fortin fait le résumé du parcours professionnel de l'auteur, sans aucune information d'ordre personnel. De plus, le discours d'escorte promet des prises de positions, sans préciser lesquels, de l'auteur-éditeur sur la situation actuelle du livre au Québec, « qui ne plairont pas à tous ». L'auteur se prépare déjà aux critiques et débats que son récit va susciter, estime-t-il. Comme éditeur, Jacques Fortin se consacre par les noms de ses auteurs vedettes tels Gilbert LaRocque, Yves Beauchemin, Arlette Cousture, René Lévesque et Lise Payette. Comme c'est son premier livre publié, il s'identifie comme auteur par l'intermède des « blurbs », commentaires sur le récit émis par le directeur littéraire Jacques Allard et l'écrivain Yves Beauchemin (caution littéraire). Jacques Allard promet des anecdotes savoureuses et des révélations, un ton humoristique et un style direct (extrait de la préface), tandis qu'Yves Beauchemin consacre celui qui l'a consacré en parlant d'un « texte passionnant, passionné, courageux. Il y a un *écrivain* de combat dans cet éditeur ».²⁴⁵

Pour résumer, la quatrième de couverture est un élément péritextuel éditorial, où l'éditeur règne en maître (en principe, du moins). Cet espace des livres du corpus privilégie des résumés de récits qui mettent d'avant la vie professionnelle de l'auteur. La vie privée est occultée ou infime dans la plupart des cas. Donc, les grandes lignes du

²⁴⁵ C'est nous qui soulignons.

parcours éditorial sont favorisées, au détriment de la biographie, même dans les notes qui auraient dû être biographiques. Ces textes consacrent les éditeurs par l'intermédiaire des auteurs-vedettes que l'éditeur a consacré auparavant, en les publiant et matérialisant leurs œuvres. Souvent, ces éditeurs se positionnent en témoins de la vie littéraire, culturelle et politique québécoise. La posture auctoriale est soulignée par la manière d'écrire. Tous, sans exception, utilisent le mot « passionnant », pour décrire soit les récits (la manière d'écrire), soit la vie de l'auteur, et le mot « passion » pour positionner l'auteur par rapport au métier d'éditeur ou à la littérature/ poésie. Donc, l'éditeur est peint tout d'abord comme un être passionné et le métier, comme étant passionnant.

Conclusion partielle

L'ensemble des productions d'accompagnement qui entourent et prolongent un texte a été longtemps ignoré. À partir des années 1970, ce long oubli commence à être constaté et réparé. Philippe Lejeune, dans *Le pacte autobiographique* (1975), démontre que, pour l'autobiographie, cette « frange du texte imprimé, en réalité, commande toute la lecture ».²⁴⁶ Gérard Genette reprend et développe cette idée. En 1981, dans *Palimpsestes*, le théoricien de la littérature forge la notion de « paratexte » et donne ainsi un nom à cet ensemble des messages qui escortent, depuis que l'imprimerie a été inventée, l'objet-livre. Quelques années plus tard, dans l'essai *Seuils* (1987), Genette réalise l'inventaire des composantes et des fonctions du paratexte, et depuis, les chercheurs ne cessent de le (re)découvrir et de l'étoffer selon les nécessités de chaque recherche.

Les fonctions initiales, inciter à la lecture (fonction argumentative) et orienter la lecture (fonction interprétative), sont augmentées par une fonction informative : appuyer la lecture par l'adjonction de diverses précisions métalinguistiques ou encyclopédiques.²⁴⁷ Aujourd'hui, ces multiples fonctions relèvent autant d'une « protection physique (couverture, pages de garde) ou symbolique (prologue, préface, postface, épigraphe, etc.), que de l'identification (nom de l'auteur, titre de l'ouvrage, nom

²⁴⁶ P. LEJEUNE. *Le pacte autobiographique*, coll. « Poétique », Paris, Seuil, 1974, p. 45.

²⁴⁷ R. SAINT-GELAIS. « Récits par la bande: enquête sur la narrativité paratextuelle », *Protée*, vol. 34, n° 2-3, 2006, p. 78.

de l'éditeur, lieu et date d'édition, lieu d'impression, nom de la collection, code barre, etc.), de l'organisation du texte (table des matières, bibliographie, répertoire, index, annexes), de la distinction (couverture souple ou rigide, format du livre, choix du papier) ou de la séduction (jaquette, illustration de surface, graphisme, etc.). »²⁴⁸

Genette classifie aussi ces hors-textes en *péritextes* (ensemble de courts textes qui accompagnent, complètent et protègent le texte principal d'une œuvre et qui contribuent ainsi à la composition du livre comme objet) et *épitextes* (ensemble externe des textes liés à un texte en particulier, tels que les commentaires et les critiques d'un ouvrage écrit, la publicité qui en est faite, les entrevues accordées par l'auteur, etc.).

Comme la présente recherche se limite aux mémoires d'éditeur dans la perspective de l'objet-livre, la notion privilégiée a été celle de « péritexte », tandis que celle d'« épitexte » a été mise de côté. Dans le cadre de ce travail, ce concept a été utilisé afin de pouvoir suivre systématiquement, dans l'espace du livre, la construction de la posture aucto-éditoriale des acteurs du monde éditorial québécois qui ont couché sur papier leur expérience, surtout professionnelle. Si le premier chapitre a abordé le péritexte iconographique, visuel, non-verbal, le deuxième chapitre a inventorié le péritexte linguistique, verbal. Ont donc été analysés le nom de l'auteur et de l'éditeur, les titres et les sous-titres (un peu moins, les intertitres), la liste des ouvrages « Du même auteur », les préfaces, les dédicaces et les remerciements, les épigraphes, les annexes, les quatrièmes de couverture, même les notes en bas de pages et la date d'apparition. De tous ces éléments péritextuels, les uns ont apporté plus d'information que les autres, mais tous ont montré leur nécessité. Afin de ne pas charger excessivement ce travail, certains éléments ont été laissés de côté, tels la table des matières, le format du livre, le choix des caractères, du papier, du type de couverture, le lieu de publication, etc.

Cette analyse péritextuelle a montré que, effectivement, dans l'analyse des mémoires d'éditeur, séparer la posture éditoriale de la posture auctoriale n'est pas une option valable. L'auteur sera toujours un éditeur. D'ailleurs, le métier d'éditeur est la raison d'exister de cet objet-livre. Par cette posture éditoriale construite, interne à l'objet-

²⁴⁸ B. MITAINE. « Paratexte », Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée, 2013, [En ligne], <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article691> (Page consultée le 19 janvier 2018).

livre, l'éditeur se repositionne dans le champ éditorial, tout en se légitimant. En témoigne l'effort de Horic de (re)prendre sa position comme coéditeur de l'Hexagone, ou celle de Broquet de s'identifier comme un éditeur littéraire plutôt qu'un éditeur commercial. Stanké, par ses multiples relations mises en évidence dans le péritexte, se positionne (sciemment ou par inadvertance) comme un éditeur de succès internationaux. De même, Fortin. La plupart se présente comme des témoins de la vie littéraire, culturelle et politique québécoise, surtout autour de la Révolution tranquille. Également, tous sans exception se peignent comme des éditeurs passionnés. Cette présentation de soi se réalise par tous les éléments indiciaires qui composent le péritexte du livre.

En même temps, l'éditeur est un auteur. Il doit adopter une posture auctoriale. Le péritexte informe aussi sur cette prise de position comme auteur par des indices sur la manière d'écrire (le ton et le style, surtout) et sur la généricité du récit. Tous ces petits indices posturaux œuvrent pour livrer une première image auctoriale rhétorique prétextuelle.

Bref, ce péritexte linguistique, avec le péritexte iconographique, compose le péritexte d'un livre. Au « bord » du texte, pour le dire avec Genette, le péritexte, « ce par quoi un texte se fait livre », établit une liaison entre le texte et le public par la posture aucto-éditoriale à laquelle il participe.

Chapitre III

Les éléments du contenu textuel

Après avoir suivi la construction de la posture de l'auteur-éditeur au fil du métadiscours de l'auteur et dans le discours d'une tierce personne (c'est-à-dire, à travers le périphrase auctorial et éditorial), nous voici arrivée à l'énoncé, c'est-à-dire au texte des éditeurs-auteurs de mémoires professionnels. Si la dimension verbale de la posture auto-éditoriale a été à peine ébauchée dans le périphrase linguistique, c'est à l'intérieur du texte que se constitue la posture auto-éditoriale verbale proprement dite, ou la posture d'énonciation auctoriale, pour le dire avec Meizoz. À ce stade-ci du travail, la notion d'ethos discursif devient centrale dans l'analyse de la construction d'une posture dans un discours.

Pour simplifier, nous allons utiliser la définition à laquelle l'analyste du discours Dominique Maingueneau est arrivé : l'ethos discursif est l'image de soi que le locuteur se construit *dans* et *par* son discours afin de convaincre l'auditoire en gagnant sa confiance.²⁴⁹ Inféré de l'intérieur du discours,²⁵⁰ l'ethos discursif projette donc une image du locuteur uniquement par l'intermédiaire de la parole. Il n'est pas extérieur à la parole²⁵¹ et il ne peut pas inclure une conduite sociale (par exemple, la tenue vestimentaire de l'auteur à l'occasion des événements littéraires). Puisque la posture d'auteur implique un ensemble d'informations, intertextuelles et extratextuelles, l'ethos discursif de l'inscripteur (l'énonciateur du discours, selon la tripartition de la notion d'auteur de Dominique Maingueneau) ne constitue qu'un des éléments, intérieur au texte, de la construction de cette image auctoriale.²⁵² Par conséquent, « l'ethos discursif » des analystes du discours est « la posture d'énonciation auctoriale » des sociologues de la littérature. Il constitue, à l'intérieur du texte, la dimension verbale de la posture auctoriale.

Mais, plus exactement, qu'est-ce que l'ethos discursif? Cette notion, reprise et réadaptée dernièrement par les analystes du discours, trouve ses origines dans la rhétorique aristotélicienne. L'ethos est l'un des trois axes de l'art de convaincre (ou art oratoire), les deux autres étant le « logos » et le « pathos ». Si le logos convainc par les

²⁴⁹ D. MAINGUENEAU. « Problèmes d'ethos », *Pratiques*, n° 113-114, juin 2002, p. 55-67.

²⁵⁰ J. MEIZOZ. « Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, [En ligne], n°3, 2009, <http://aad.revues.org/667> (Page consultée le 16 mai 2017).

²⁵¹ D. MAINGUENEAU. *Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Coll. « U », Paris, Armand Colin, Coll. « U », 2004, p. 205.

²⁵² J. MEIZOZ. « Ce que l'on fait dire au silence [...] ».

arguments rationnels qui se trouvent dans le discours et le pathos, par les sentiments, les passions et les émotions ressentis par l'auditoire, l'ethos, lui, s'insinue et persuade par les mœurs de l'orateur (son comportement, son caractère, ses qualités et caractéristiques personnelles).

À travers son énonciation écrite, un auteur se construit une image sociale et psychologique²⁵³ crédible par l'intermédiaire de la laquelle il espère que le lecteur²⁵⁴ pourra adhérer,²⁵⁵ par identification, à son récit. Cette partie dynamique du discours, la construction de l'ethos discursif, exige donc l'implication affective du destinataire, l'empathie du lectorat.²⁵⁶ Cependant, la réussite de cette démarche repose sur les qualités d'orateur de chacun. Si, dans son fort désir de présenter ses qualités pour persuader le lectorat et le faire adhérer à son récit, l'auteur en fait trop, il obtient un effet de lecture contraire à celui escompté, s'attirant l'antipathie du public, car il heurte les sentiments du lecteur.

L'ethos discursif ressort au fil de l'énoncé des indices et des moyens linguistiques par lesquels un auteur rend son discours persuasif et donne une bonne image de soi,²⁵⁷ qui tiennent autant de la forme que du fond d'un texte. La posture d'énonciation auctoriale (verbale) se construit dans le texte par ce que dit un auteur (le contenu, le message, le propos) et sa manière de le dire (la façon dont le propos est formulé). Le quoi et le comment sont les façons inséparables par lesquelles l'auteur se présente dans le texte,

²⁵³ G. DECLERCQ. *L'art d'argumenter. Structures rhétoriques et littéraires*, Paris, Éd. Universitaires, 1992, p. 48.

²⁵⁴ « Chaque prise de parole engage une construction d'identité à travers les représentations que se font, l'un de l'autre, les partenaires de l'énonciation. » D. MAINGUENEAU. « L'ethos : un articulateur », *CONTEXTES*, [En ligne], n°13, 2013, <http://contextes.revues.org/5772> (Page consultée le 26 janvier 2017).

²⁵⁵ « Cette capacité d'infléchir la lecture souligne le rôle central que joue l'*ethos* dans la posture d'auteur, puisque la présentation de soi tend non seulement à influencer l'image de l'auteur, mais peut aussi participer d'une stratégie d'adhésion et plus généralement d'un processus de médiation de celle-ci dans l'espace social. » M. TJELL, « Posture d'auteur et médiation de l'œuvre : l'écrivain en porte-parole chez Antoine Volodine », *CONTEXTES*, [En ligne], n°13, 2013, <http://contextes.revues.org/5826> (Page consultée le 15 mai 2017).

²⁵⁶ A. Auchlin suppose que « l'ethos se construit sur la base de deux mécanismes de traitement distincts, l'un reposant sur le décodage linguistique et le traitement inférentiel des énoncés, l'autre sur le regroupement de faits en symptômes, opération de type diagnostic, qui mobilise des ressources cognitives de l'ordre de l'empathie ». (A. AUCHLIN. « Ethos et expérience du discours : quelques remarques », *Politesse et idéologie. Rencontres de pragmatique et de rhétorique conversationnelle*, sous la direction de M. Wauthion et A.C. Simon, Louvain, Peeters, 2001, p. 92.)

²⁵⁷ R. AMOSSY. « L'ethos oratoire ou la mise en scène de l'orateur », *L'argumentation dans le discours*, Paris, A. Colin, 2006, p. 69-96.

d'une manière plus ou moins consciente. Ainsi, l'analyse de la forme textuelle et du contenu textuel permettront de suivre la construction de la posture d'auteur-éditeur dans le texte.

Pour citer Maingueneau, « ce sont les contenus déployés par le discours qui permettent de spécifier et de valider l'ethos, et sa scénographie, à travers lesquels ces contenus surgissent. »²⁵⁸ Ainsi, comme l'auteur construit probablement la plus grande partie de l'image de soi par ses propos (le contenu textuel des mémoires professionnels spécifie et valide l'ethos éditorial), ces éléments seront les premiers abordés.

Selon le genre discursif, un texte favorise une certaine forme, mais aussi un certain contenu. Dans un roman d'amour, on s'attende de trouver une idylle; dans une poésie, une expression du sensible; dans un psaume, une empreinte religieuse, etc. De la même manière, le genre mémorialiste génère un horizon d'attente en ce qui concerne le sujet d'un texte qualifié ainsi. Dans des mémoires, on va s'attendre à découvrir autant l'autobiographie de l'auteur, dans une proportion variable, qu'un cadre historique, des faits généraux, tels qu'ils ont été perçus et vécus par l'auteur.

Dans le cas des mémoires d'éditeur, l'horizon d'attente est encore plus spécifique : le texte va livrer le récit d'une carrière éditoriale. L'autobiographie va se centrer sur la vie professionnelle, sur le parcours éditorial et sur la position de l'éditeur dans le champ éditorial. Cela dit, on trouve aussi des traces de la vie personnelle. En même temps, l'histoire sera celle de ce métier et de l'état du champ éditorial plutôt que l'Histoire (politique et sociale), quoiqu'il ne soit pas exclu qu'elle soit présente également (par exemple, dans notre corpus, la Révolution tranquille ne peut pas être passée sous silence). C'est la raison pour laquelle nous pensons que par le contenu des mémoires professionnels éditoriaux se construit plutôt une posture éditoriale, quoique pas exclusivement. Cela dit, il est important de préciser à nouveau que cette posture interne aux mémoires n'émane pas de la réalité (elle n'est pas issue d'analyse des documents externes au livre), mais de la façon qu'on la raconte à l'intérieur des mémoires. La parole est aux éditeurs. Comme les éditeurs à l'étude ici sont souvent des écrivains, des essayistes ou des poètes, par le contenu aussi ils se construisent une posture auctoriale,

²⁵⁸ D. MAINGUENEAU. « L'ethos, de la rhétorique à l'analyse du discours », [En ligne], s.d., <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/pdf/Ethos.pdf> (Page consulté le 13 mars 2017).

mentionnant des ouvrages antérieurs, des personnages fictifs de leur production écrite, ajoutant des vers et des poèmes, se plaçant par rapport aux autres écrivains, etc. Donc, la même hypothèse revient : ce type de récit crée une posture unique, une posture aucto-éditoriale.

Les éléments discursifs qui participent à la construction d'une posture aucto-éditoriale dans l'espace des mémoires d'éditeur sont innombrables. Pour faciliter la compréhension textuelle, ces indices posturaux verbaux sont groupés et divisés. Cependant, leur taxinomie est purement formelle, car un indice qui se trouve dans une catégorie peut facilement glisser dans une autre. De même, l'ordre des sections est interchangeable. Ainsi, le récit d'éditeur est envisagé dans une perspective dualiste, personnelle et professionnelle. À cela s'ajoute une troisième catégorie qui transcende ces deux aspects, soit l'autoportrait. L'éditeur s'identifie et se présente en tant qu'éditeur (comme une personne publique), mais également en tant que personne privée.

La vie personnelle

La présentation ou l'omission de l'origine, de la famille, des études, des amours, des voyages, etc., sont tout autant de manières de peindre un autoportrait, de projeter une image de soi. Dans les mémoires d'éditeur examinés ici, cette place est minimale dans la majorité des cas (exception faite de Marcel Broquet, qui a affiché d'emblée son intention d'écrire un récit autobiographique, et de Paul Michaud).²⁵⁹

Ainsi, Alain Stanké semble vouloir séparer sa vie personnelle de sa vie professionnelle en les concentrant dans des récits différents, puisqu'il écrit trois autobiographies pour différentes étapes de sa vie. Dans ses souvenirs professionnels, il laisse complètement de côté les détails familiaux afin de se concentrer sur la vie professionnelle. Dans *Occasions de bonheur*, nous n'apprenons rien sur sa famille, son enfance, ses études, son émigration... Quant à son/ses amour(s), l'auteur ne considère pas que leur place est dans ses mémoires professionnels. Toutefois, la dernière page de la

²⁵⁹ La grille de lecture qui se trouve en Annexe 2 compile les aspects de la vie personnelle qui ont été observés, soit la naissance, l'origine, le milieu de vie d'origine, la famille, la fratrie, l'opulence ou la misère matérielle, les études, la sexualité, les voyages, les pratiques d'écriture.

seconde édition de ces mémoires est destinée à une miraculeuse apparition féminine, une certaine L., dernier bonheur en date de l'auteur.

Utilisant l'écriture comme échappatoire au quotidien, à quatorze ans déjà, Victor-Lévy Beaulieu décide de devenir écrivain (puisque la pauvreté, la misère sociale et culturelle de « Morial-Mort » lui interdisait de devenir biologiste, il s'oriente vers une autre sorte d'exploration du cerveau humain, p. 11). La vie familiale n'est évoquée par l'auteur que très vaguement, par bribes, et uniquement pour justifier sa raison d'être de devenir écrivain et, par la suite, éditeur, car finalement, il se considère plutôt appartenir à la grande famille des gens de lettres (p. 145).

De même, Pierre Graveline n'inclut pas sa vie personnelle dans ses mémoires professionnels. Sa naissance, ses origines, sa famille, ses études ne semblent pas indispensables pour construire une posture éditoriale. La famille est très peu mentionnée : une fois ses trois filles et leur mère, avocate, (p. 17) et, à la fin du livre, en quelques mots, son père et sa sœur. Par contre, à l'image maternelle, il accorde une page, hommage à celle que l'auteur aimait profondément (p. 235-237). Les études ne sont pas non plus précisées dans le livre (c'est seulement dans la note biographique en la quatrième de couverture que nous apprenons qu'il est autodidacte).

Alain Horic, aussi discret que les auteurs précédents sur sa vie personnelle, dans l'essai dédié à Miron, précise qu'il est un émigrant politique fuyant sa Bosnie natale, et qu'il arrive au Québec le 7 février 1952, « avec un bagage de valeurs qui n'étaient pas d'emblée celles des émigrants économiques » (p. 14). Dans cette circonstance, il souligne le fait qu'il est un intellectuel engagé. Dans l'entrevue accordée antérieurement à Richard Giguère et André Marquis, mais mise après l'essai dans l'organisation de ses mémoires, nous en apprenons plus sur sa vie privée, sa famille et ses études. Nous apprenons que ce 7 février 1952, il atterrit à Dorval avec une valise, vingt dollars en poche et une machine à écrire, avec un billet payé par un ami et un manteau peu approprié pour l'hiver canadien (ce qui coïncide avec le récit d'émigration de Marcel Broquet). Amoureux de la littérature (lecture, écriture et, par la suite, édition), mais avec des prédispositions de commerçant (ses parents en faisant partie), il fait des études dans deux domaines, une maîtrise en littérature slave, pour son propre plaisir, et, par correspondance, des études en sciences commerciales à l'Université Lasalle de Chicago. S'il participe activement à la

vie littéraire québécoise (il est aussi animateur de radio, comme Stanké), ses emplois sont presque tous de commerçant. Dans la notice biographique finale nous apprenons qu'entre 1952 et 1974, il a été commis, vendeur, ensuite gérant, dans des établissements commerciaux, suivi d'une brève période d'importateur de soierie de haute couture (p. 173). Par ces précisions externes à son parcours éditorial, il cherche à montrer la cohérence de son parcours professionnel, ayant les deux compétences requises (qui apparaissent paradoxales) pour être un authentique éditeur littéraire, soit l'amour pour les lettres et l'esprit de commerce. Bien qu'il participe activement à la guerre, ce sujet n'est pas approfondi. Il précise seulement qu'il a fait un long périple militaire de cinq ans en Afrique et en Asie (Maroc, Algérie, Tunisie, Indochine), dans l'armée française (p. 94).

Quant à Jacques Fortin, il introduit son récit de carrière en se positionnant d'emblée par rapport à son origine, à sa famille et à ses études, pour donner, comme Horic, une cohérence à son parcours éditorial. Bien que la vie personnelle occupe peu d'espace (p. 17-22), elle est assez bien esquissée. L'auteur, comme Michaud, commence avec la classique ligne d'ouverture des récits intimes : « Je suis né [...] ». De famille modeste d'agriculteurs, établis à Saint-Romain, il est le douzième enfant de quinze. Parce que les trois derniers enfants sont décédés, Pamphile Josèphe Jacques Fortin est considéré comme le cadet, donc il est encouragé à faire des études plus longues que l'école primaire pour devenir un frère ou un curé. Mais il opte pour l'enseignement. Après l'enseignement et le journalisme, il est pédagogue chez Larousse et Nathan, ce qui va le conduire tout droit au monde de l'édition. Ces informations personnelles ne font donc qu'introduire le parcours d'éditeur. En plus de cette incursion rapide, au fil de l'histoire, il mentionne à quelques reprises ses enfants et ses petits-enfants, car Québec Amérique serait, avant tout, une affaire familiale.

Pareillement, la vie personnelle de Jacques Hébert est une justification/explication de son entrée dans le monde de lettres (d'abord, dans le monde de l'écriture et, par la suite, dans celui de l'édition). Fils de médecin de Montréal, élève « nul en tout, sauf en français » (p. 40), il est envoyé à Charlottetown, Île-du-Prince-Édouard,²⁶⁰ pour ne pas redoubler d'année et pour laver son honneur et celui de la famille, car « un Hébert ne

²⁶⁰ Où il sera collègue de Robert Cliche. Cet avocat et homme politique, beau-frère de Jacques Ferron, est mentionné dans le récit de Fortin aussi, étant tous les deux Beaucerons.

redouble jamais : il change de collège! » (p. 41). Le fait de poursuivre ses études classiques en anglais ne l'aide pas beaucoup pour sa performance scolaire. Toutefois, c'est le moment déclencheur de l'écriture : il écrit et publie pour la première fois un article et prend conscience de la force de la parole écrite. Malgré le désir paternel de faire médecine, comme lui, ou au moins avocat, au pire, dentiste, Jacques Hébert choisit l'École des hautes études commerciales (les HEC, comme Pierre Bordas, Alain Horic et Marcel Broquet). La combinaison « doué en français » et « études commerciales » pourrait expliquer leur choix ultérieur de devenir éditeurs, car l'édition permet de satisfaire à la fois le goût pour les lettres et celui pour les affaires, comme le constate le premier éditeur à avoir écrit des mémoires professionnels, Edmond Buchet (1969).

Paul Michaud et Marcel Broquet écrivent un récit intime qui mélange vie personnelle et vie professionnelle. L'aspect privé est donc très présent, surtout l'enfance, placée sous le signe du père (présent ou absent). Dans le cas de Paul Michaud, le père, trop autoritaire, désire le voir devenir membre du clergé. Cette situation nous ramène à une réalité sociale québécoise de la première moitié de XX^e siècle : dans les familles nombreuses, d'origine modeste, il était souhaitable qu'au moins un enfant devienne prêtre ou sœur. C'est aussi le cas de Jacques Fortin qui partage la même réalité socio-culturelle que Paul Michaud. La famille de ce dernier, modeste, bien que le grand-père maternel semblât posséder un château et être riche, n'avait pas les ressources financières nécessaires pour payer les 25 sous mensuels pour les frais de scolarité de ce deuxième enfant sur douze. Quand il réussit à aller à l'école, il se trouve doué en arithmétique (p. 26), anglais grec, latin (p. 27), mais peu brillant en philosophie, étant « plus sensitif que théologique ». Contrairement aux éditeurs français, il est plutôt rare que l'auteur-éditeur québécois aborde ses premières expériences sexuelles dans ses mémoires professionnels. Stanké le précise même : « je refuse absolument de révéler comment je fais l'amour et à qui j'accorde mon vote (deux actes parfaitement légaux, mais accomplis en cachette). » (*op.cit.*, p. 192) Paul Michaud et Victor-Lévy Beaulieu font exception à cette pudeur, possible opposition au passé catholique. Michaud relate sa première expérience sexuelle (p. 27-28), le langage sexuel et des scènes sexuelles étant présents dans le récit.

L'image paternelle dans le récit de Marcel Broquet est évoquée pour son absence. Le père, que l'enfant Broquet adorait, était toujours absent. Si l'autorité paternelle dans le

cas de Michaud l'a fait devenir athée et adopter une certaine posture dans sa vie personnelle et professionnelle, en quoi l'absence paternelle, dans le cas de Broquet, a-t-elle influencé sa vision et posture dans la vie? Probablement a-t-elle influencé la relation avec son propre fils, Antoine Broquet, qui va lui succéder à la tête de la première maison d'édition Marcel Broquet. L'auteur, suisse d'origine, a un faible pour l'histoire et les récits historiques, il n'est donc guère surprenant qu'il fasse remonter sa généalogie familiale au XIII^e siècle. Troisième de cinq garçons, d'une famille de paysans, il n'a pas été un enfant désiré. Étant un « accident », « [sa mère] parlait de me noyer dans la rivière comme on le faisait avec les chatons trop nombreux, elle ne manquait jamais de le préciser. J'y ai cru longtemps, car cette remarque revenait souvent. » (p. 61) À cause de la guerre, il commence l'école tard et apprend à lire et à écrire vers dix ans. Après de nombreuses difficultés, il réussit à arriver à l'École supérieure de Commerce de Delémont (en Suisse) (p. 127), où il apprend la comptabilité (p.131). Après l'émigration au Canada, le 5 mai 1958, avec dix dollars en poche, comme Stanké et Horic, il se marie avec une Québécoise et s'installe pour de bon. Assez vite, il entre dans le monde du livre au Québec et il ouvre une librairie, comme Michaud (il est conseillé par Henri Tranquille, Paul-André Ménard et Jean Bode), ce qui va le conduire par la suite à l'édition.

Pour résumer, la conjoncture familiale et personnelle de l'auteur et le fait de peindre ou pas ce paysage intime participent à la construction d'une image de l'auteur-éditeur. L'auteur, en présentant certains événements et en en omettant d'autres, construit rétrospectivement la réalité qu'il veut projeter de lui. Cet élément indiciaire de la constitution de la posture auctoriale aide le lecteur à situer l'auteur dans l'habitus que celui-ci veut montrer. Comme le portrait photographique de l'écrivain qui prend tout son sens une fois placé dans le discours énonciatif autobiographique, une image auctoriale placée dans un habitus gagne en compréhension. Dans les mémoires d'éditeur, les indices autobiographiques sont souvent minimaux et, ordinairement, ils sont une introduction au parcours éditorial, pour une cohérence du parcours et du récit. Cela dit, ils permettent, plus ou moins, de retracer la vie des auteurs avant de devenir des éditeurs et d'identifier des traits communs.

Ainsi, Michaud, Fortin, Beaulieu et probablement Graveline (il occulte complètement cette partie de sa vie) proviennent des classes populaires, de familles nombreuses, peu aisées. Ils ont dû fournir beaucoup d'efforts et faire beaucoup de sacrifices pour parvenir au statut d'éditeur. Cela dit, bien que Stanké soit issu d'une famille lituanienne aisée, à onze ans (1944), il est déporté dans un camp de travail en Allemagne, ensuite, il arrive en France et à dix-sept ans (1951) immigre au Canada. Et Alain Horic a un parcours similaire. Issu d'une famille de commerçants bosniaques, Horic est contraint de quitter le confort familial assez jeune, traversant la guerre, arrivant en France, pour émigrer, en 1952, à Montréal. Tous sont donc passés par des difficultés semblables, voire pires. Marcel Broquet suit le même trajet que Stanké et Horic (de Suisse à Montréal en 1958), à la différence qu'il n'a jamais eu une situation aisée. Seul Hébert semble avoir eu une situation familiale plus facile. Malgré les difficultés, tous ont fait des études plus ou moins poussées (sauf Graveline qui est autodidacte). Stanké a des études en littérature; Hébert, Broquet, en commerce; Horic, dans les deux domaines; Fortin en enseignement. La sexualité est occultée des récits, à l'exception de Paul Michaud et Victor-Lévy Beaulieu. Une autre caractéristique commune de ces éditeurs-auteurs est le fait que tous affirment dans leur récit être de grands voyageurs, avec Jacques Hébert en tête de peloton qui a fait le tour du monde plusieurs fois. Cette caractéristique est très présente également dans les récits d'éditeurs français.

La vie professionnelle

La posture auctoriale, considérée comme « une manière singulière d'occuper une "position" dans le champ littéraire », ²⁶¹ est construite à travers des éléments sociaux (vestimentation, attitudes publiques, portraits, affiches, etc.) et des indices rhétoriques (entrevues, correspondance, journal intime, œuvres, autobiographie, etc.) se trouvant en interrelation. Cette posture, dans son ensemble, offre une image globale et plus ou moins véridique d'un écrivain. *Ipsa facto*, la posture auctoriale qui ressort d'une autobiographie d'écrivain (un texte intime et son péri-texte) n'est qu'une partie, importante mais limitée,

²⁶¹ J. MEIZOZ. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007, p. 21.

de cet ensemble. Elle est ce que les sociologues nomment une « position » et les littéraires « une prise de position ». Cette image auctoriale, les analystes du discours la nomment *ethos* discursif.

Par transposition, la posture éditoriale dans son ensemble, ou la posture « réelle » d'un éditeur, est constituée de la prestation sociale des éditeurs dans les lieux publics (Salon du livre, cocktail littéraire, remise de prix, lancements, etc.) et les discours rhétoriques (entrevues, éditoriaux, catalogue de livres, lettres, articles, etc.). Toutes ces attitudes, publiques ou/et privées, tous ces innombrables éléments ou indices posturaux sont considérés en rapport avec le champ littéraire et éditorial, les auteurs, les autres éditeurs, les autres gens de la chaîne du livre, la situation économique et politique, etc.). La posture que les éditeurs-mémorialistes adoptent alors dans leur récit n'est qu'un élément de ce vaste ensemble. C'est une prise de position de l'éditeur dans le champ du pouvoir.²⁶² C'est cette image projetée de soi, subjective, qui intéresse dans cette recherche, car l'objet d'étude est le livre dans lequel les éditeurs ont écrit leurs mémoires professionnels.

Cela dit, tenant compte du caractère particulier de ces écrits (ils expriment des relations dans le champ littéraire et éditorial, des rapports avec les acteurs de la chaîne du livre et du monde politique et culturel), cette position/prise de position qui ressort des mémoires d'éditeurs est assez vaste/variée pour qu'on la considère comme une posture éditoriale. Cependant, elle sera identifiée comme une posture éditoriale interne, afin d'éviter la confusion avec la « vraie » posture éditoriale, externe, objective, qui se construit par l'ensemble des éléments déjà mentionnés. Cette posture éditoriale interne, indissociable de la posture auctoriale, outre à travers l'autoportrait et la vie personnelle, les auteurs-éditeurs la construisent par le récit de leur vie professionnelle.

Cet aspect de la vie de l'auteur-éditeur, qui occupe d'ailleurs la plus grande partie du récit, sera abordé dans la perspective du rapport que cet auteur-éditeur entretient avec l'ensemble du monde éditorial et littéraire québécois, ce rapport étant un élément vital de

²⁶² Pour le champ de pouvoir, voir P. BOURDIEU. « Champ du pouvoir et division du travail de domination. Texte manuscrit inédit ayant servi de support de cours au Collège de France, 1985-1986 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 190, no. 5, 2011, p. 126-139.

la construction de cette posture unique qu'est la posture aucto-éditoriale (la posture se construisant en relation). Plusieurs éléments indiciels textuels y participent.

Tout d'abord, l'auteur-éditeur se met en scène en se rapportant à l'état du champ éditorial et en se positionnant dans ce champ. Par la suite, il se présente par rapport aux autres acteurs qui s'y trouvent (les auteurs de l'écurie de l'éditeur, les autres éditeurs, les diffuseurs-distributeurs, les libraires, les imprimeurs). Mais la construction de la posture aucto-éditoriale ne se limite pas à ces gens du livre; elle se poursuit aussi dans le rapport que l'éditeur entretient avec les lettres (l'objet-livre, les mots imprimés, la littérature, la lecture, l'écriture, etc.). En relatant son propre parcours professionnel (début, motivations, évolution, stratégies, politique éditoriale, succès, échecs, etc.), l'éditeur se crée une identité éditoriale. Il projette une image de soi en adoptant aussi une certaine attitude envers le métier d'éditeur (son opinion sur cette profession et son identification comme éditeur). Si la vision sur le métier d'éditeur permet l'esquisse de ce métier, l'autoportrait trace le contour de la personne de l'éditeur tel qu'il se voit lui-même.

Il est certain que les auteurs-éditeurs ne mettent pas l'accent sur toutes ces relations, favorisant l'un ou l'autre, ce choix même étant un indice postural. Dans ce qui suit seront esquissés ces rapports et observées les postures/prises de position qui en découlent.

Le rapport de l'auteur avec l'état du champ éditorial. Positionnement dans le champ

Avant de présenter le rapport des auteurs-éditeurs à l'étude avec l'état du champ éditorial et leur positionnement dans ce champ tel qu'il ressort de leurs mémoires professionnels, nous allons décrire *grosso modo* l'édition québécoise, de ses débuts jusqu'au moment où les auteurs-éditeurs étudiés ici entrent en scène, afin de les situer en contexte. À ces fins, nous allons utiliser *l'Histoire de l'édition littéraire au Québec* (1999-2010) parue sous la direction de Jacques Michon, *Les mutations du livre et de l'édition dans le monde du XVIII^e siècle à l'an 2000* (2001) sous la direction de Jacques Michon et Jean-Yves Mollier, *L'édition au Québec de 1960 à 1977* (1981) d'Ignace Cau ainsi que des articles de recherche.

Le monde du livre au Québec est dominé pendant plus d'un siècle (1850-1960) par le libraire qui est à la fois importateur et éditeur. La figure de l'éditeur professionnel n'apparaît qu'à la fin de la Première Guerre mondiale après la promulgation de la loi canadienne sur les droits de l'auteur (1921). En mettant fin au pillage de la littérature française qui nuisait à l'éclosion d'une littérature locale, cette loi favorise l'émergence de l'édition professionnelle.²⁶³ À ce moment-là, l'édition québécoise devient plus visible. Apparaissent ainsi des maisons d'édition qui se consacrent entièrement à la promotion d'œuvres canadiennes, Les Éditions Albert Lévesque, par exemple. Entre les deux guerres mondiales (1921-1939), un régime éditorial québécois se met en place. Toutefois, cette émergence est fragile, elle décline lentement mais sûrement, car « ce nouvel entrepreneur culturel n'arrive pas à atteindre le seuil de rentabilité nécessaire pour durer. »²⁶⁴ En plus, la structure du marché est toujours fondée sur le modèle de la « culture importée » et la production locale rencontre beaucoup de difficultés à s'imposer sur un marché déjà étroit.

La Seconde Guerre mondiale crée un environnement propice au développement de l'édition québécoise. L'éditeur professionnel québécois renaît alors de ses cendres. Comme les relations commerciales avec la France ont été interrompues durant la Deuxième Guerre mondiale, l'éditeur local a l'opportunité de devenir l'unique producteur de livre au Québec et le seul fournisseur du libraire québécois. De l'essor de l'édition découle la multiplication de maisons d'édition. En prenant le relais de l'édition française, l'éditeur professionnel devient un agent important de la scène littéraire et culturelle, lançant des collections, ouvrant de nouveaux créneaux (littérature laïque, littérature progressiste, littérature de masse, littérature jeunesse – bande dessinée, album pour enfants, etc. – livre de poche, littérature en fascicules, club du livre, etc.), trouvant de nouveaux marchés et acquérant même une grande notoriété dans le monde francophone. Également, les professionnels du livre prenant conscience de leur pouvoir social et intellectuel, et de la spécificité de leur travail, créent des associations afin de répondre

²⁶³ J. MICHON. « L'édition au Québec entre l'autonomie culturelle et les logiques marchandes », *Les mutations du livre et de l'édition dans le monde du XVIII^e siècle à l'an 2000* (2001) sous la direction de Jacques Michon et Jean-Yves Mollier, Québec/Paris, Les Presses de l'Université Laval/L'Harmattan, 2001, p. 316-317.

²⁶⁴ J. MICHON. « L'édition au Québec entre l'autonomie culturelle [...] », p. 318.

aux besoins d'un marché qu'ils ont eux-mêmes contribué à développer (par exemple, la première association d'éditeurs en 1943). En même temps, ils lancent de jeunes auteurs québécois tels Anne Hébert, Roger Lemelin et Gabrielle Roy, sur la scène internationale. Malheureusement, cette montée en puissance sans précédent de l'éditeur québécois est suivie d'une chute douloureuse. En plus, il sembler qu'en dépit de tous ces changements et de l'essor de la production littéraire des années 1940, la structure du marché québécois reste la même,²⁶⁵ c'est-à-dire dominée par le livre importé.

Par ses mémoires professionnels, mode de présentation de soi et créateur d'une posture aucto-éditoriale singulière, l'auteur-éditeur rejoue ou renégocie sa position dans le champ éditorial. Dans ce qui suit nous n'allons pas reconstituer la position réelle de chaque éditeur dans le champ telle qu'elle ressort de l'ensemble des histoires de l'édition, des monographies, de l'analyse de la production éditoriale de chacun ou de tout autre document externe, posture qui pourrait faire l'objet d'autres recherches. Après une brève introduction dans l'état du champ éditorial aux périodes où les éditeurs ont œuvré, nous allons plutôt observer la manière dont l'auteur-éditeur lui-même présente l'état du champ éditorial dans son récit personnel-prise de position, afin de se (re)positionner dans le champ et de légitimer sa propre posture éditoriale (mettant de l'avant son importance et sa contribution au monde éditorial québécois). Dans ces circonstances, il est intéressant d'observer que, parfois, la perspective des faits d'un éditeur est différente, voire opposée, à celle d'un autre éditeur œuvrant à la même période. De même pour l'attribution de certaines réalisations éditoriales (le livre d'un dollar, par exemple).

Avant Révolution tranquille

À la fin de la Seconde Guerre mondiale, en 1945, l'édition française reprend sa place dans le monde francophone, incluant le Québec. Les années d'abondance sont suivies d'années de disette. Cette période coïncide avec la période de Grande noirceur (période politique du Québec correspondant au régime de Maurice Duplessis entre 1944-1959). À ce moment-là,

²⁶⁵ J. MICHON. « L'édition au Québec entre l'autonomie culturelle [...] », p. 319.

« [l']Église, qui a un rôle à jouer dans chaque domaine de la société, ne fait pas exception pour les arts. Le domaine de l'édition, par exemple, est dominé par des maisons d'édition religieuses spécialisées dans le manuel scolaire. De plus, les librairies importantes sont souvent proches du clergé. L'Index est toujours en vigueur ; l'archevêque de Québec, le Cardinal Villeneuve, interdit le roman *Les demi-civilisés* de Jean-Charles Harvey en 1934. Harvey est d'ailleurs renvoyé du journal *Le Soleil* où il était rédacteur en chef, après que la publication de son livre ait fait scandale. »²⁶⁶.

Dans ces circonstances, le milieu du livre québécois stagne. Le public est apathique, le libraire préfère ou plutôt n'a pas d'autre choix que de faire affaires avec la France. La plupart des maisons d'édition québécoises font faillite. L'éditeur de guerre se convertit alors dans le commerce du livre. Les maisons d'édition qui réussissent à subsister connaissent des moments difficiles et développent des stratégies pour contourner cette crise (entre autres, publication à compte d'auteur). Cette langueur s'étale jusqu'à la Révolution tranquille.

C'est à cette époque, celle-là même du Refus global, qu'œuvre dans le monde du livre Paul Michaud (1940-1961) Jacques Hébert, qui amorce sa carrière d'éditeur vers la fin de cette période, semble être l'un des éléments déclencheurs d'une nouvelle étape socio-culturelle. En cette période pré-Révolution tranquille, Marcel Broquet devient libraire; il sera éditeur à partir de 1978.

Paul Michaud présente l'état du champ éditorial en lien étroit avec le monde du commerce du livre, où il entre très jeune par la librairie laïque qu'il ouvre à Québec, au début des années 1940 (au moment de l'éclosion de la Seconde Guerre mondiale).²⁶⁷ Il s'identifie donc d'abord comme libraire. À ce moment-là, il n'y avait que deux librairies à vocation religieuse à Québec et aucune librairie laïque pour combler le besoin d'émancipation (p. 34). Mais Michaud le libraire se frappe à la plus totale indifférence des passants. « Ce n'était ni le site ni la taille de ma librairie qui ne cadraient pas, mais l'époque », car il avait dix ans d'avance sur son temps (p. 41). Les contemporains, démunis et peu concernés (p. 42), apathiques (p. 44), ne bougeaient pas (p. 51), restaient

²⁶⁶ M. POULAIN. « L'art à l'époque de la "grande noirceur" : Le Refus global », *Histoire Québec*, Vol. 5, n° 3, mars 2000, p. 17.

²⁶⁷ L'auteur consacre quatre chapitres (du deuxième au cinquième) à son premier métier, celui de libraire.

à l'écart (p. 56), ce qui fait que les auteurs, les libraires, les éditeurs étaient « dans la mouise » (p. 97). Dans ce monde du livre, très en déroute (p. 75), il se place dans une position culturelle progressiste, bien qu'il soit dans une posture financière très précaire. Après dix ans de lutte acharnée pour faire tourner les ailes de son moulin, ayant déjà un pied dans l'étrier, il opte pour l'édition. Continuant sa lutte dans la même direction (la laïcisation, l'émancipation et le progrès de la littérature et, par cela, de la société québécoise), il se croit capable de briser les tabous, de franchir les barrières, de faire culbuter la résistance (p. 75), son but étant de briser la morale de l'époque (p. 67). Mais, l'apathie caractéristique d'alors s'étend au monde de l'édition également, les choses étant aussi au point mort ou presque dans ce monde. À peu de chose près, rien ne bougeait (p. 122). « Nous sommes tombés cliniquement morts et sommes restés dans un coma qui dura plus de cinq ans » (p. 115-116). Les éditeurs étaient paralysés, ne misaient plus sur rien et pratiquaient l'abstention (p. 75).

Pour se légitimer comme un éditeur ayant eu une véritable influence dans le monde du livre et de l'édition, Paul Michaud se positionne comme un élément-clef de l'édition d'avant Révolution tranquille, gardant le fort pendant les années difficiles de l'édition. Il faut savoir que son point de vue est plus ou moins en accord avec les histoires de l'édition où les positions sont plus nuancées, entrant en contradiction avec la vision du monde éditorial de l'époque de Jacques Hébert. Ainsi, selon Michaud, il n'y avait alors presque plus d'éditeurs, Beauchemin ne faisant que du compte d'auteur²⁶⁸ et Fides, du livre religieux,²⁶⁹ les autres ayant déposé leur bilan et liquidé leurs fonds (p. 75). Le marché du livre, en étant soldé, n'était guère plus reluisant pour les écrivains qui ne savaient plus à qui proposer leurs textes (p. 75), Le Cercle du livre de France et l'Institut littéraire du Québec étant, dans les années 1950, les seules maisons indépendantes qui maintiennent des activités littéraires commerciales d'importance. Bien que cette affirmation soit fortement discutable, il faut tenir compte, en plus de son propre positionnement, du fait que Paul Michaud écrit ses mémoires professionnels en 1996, donc à l'âge de quatre-vingt-un ans, et, malgré le pacte de sincérité, la mémoire peut être

²⁶⁸ « Chez Beauchemin, on avait cessé depuis belle lurette de faire de l'édition autrement qu'à compte d'auteur. » (Paul Michaud, *op. cit.*, p. 74)

²⁶⁹ « [...] Fides, que l'on savait être à la caisse "sélective" de l'oratoire Saint-Joseph (plus coïncé que ça tu meurs) [...] » (*op. cit.*, p. 74), ce qui veut probablement dire qu'ils ne publiaient que du livre religieux.

sélective et le témoignage, plus ou moins faussé.²⁷⁰ Selon l'auteur, les efforts de Pierre Tisseyre²⁷¹ pour prendre la relève étaient alourdis par le fait qu'il était un « maudit Français » (p. 75). Cette attitude des gens de lettres québécois envers un Français semble compréhensible à l'auteur dans la mesure où les Français ont déclenché « l'assaut » du marché du livre québécois, à la fin de la guerre, vers 1946 (l'éternel problème du livre importé). Les « cousins d'outre-mer s'agitaient pour reconquérir un marché amoché par les années de la guerre et de l'occupation. » (p. 56) Pour cela, les Français offraient aux libraires québécois des conditions d'achat exceptionnelles, plus avantageuses que celles qu'ils offraient aux libraires français (p. 56).

Paul Michaud aborde deux autres sujets qui illustrent le monde du livre au milieu du XX^e siècle : les salons du livre et la Société des éditeurs canadiens du livre français. Grâce à Michaud, le Salon du livre québécois devient en 1959 un Salon International du livre. Comme président de la société des éditeurs canadiens, le mémorialiste insiste alors pour inviter à cet événement des éditeurs français (p. 182). « Il ne fallait pas permettre à Montréal²⁷² de barrer la route plus longtemps aux éditeurs français qui désiraient ardemment venir s'installer chez nous alors que la majorité d'éditeurs canadiens s'y opposait, redoutant l'envahissement par "l'étranger" d'un terrain aux semailles rachitiques et à la moisson tout aussi chétive. Pour tout dire, nos gains, si âprement acquis, n'avaient pas encore un volume de partage. » (p. 182) Malgré cela, il semble, pour l'auteur, que « le temps était venu d'inviter les éditeurs de France à se joindre à nous en dépit de l'amertume que nous ressentions de n'avoir pu, chez nous, leur damer le pion. » (p. 183)

Un autre aspect de l'état du champ éditorial que soulève l'auteur est celui de la presse écrite. Dans les années cinquante, il y avait très peu de journaux ou de revues qui avaient des pages de critique littéraire, car il y avait un cercle vicieux : pour une rubrique, il aurait fallu une plus grande production, pour une plus grande production, plus de publicité (p. 115). Le problème semblait être plus profond : une étude du marché

²⁷⁰ Voir à ce sujet les monographies qui positionnent Fides à cette époque dans le champ éditorial et culturel.

²⁷¹ Entre Michaud et Tisseyre existait une course contre la montre; étant des concurrents, ils se surveillaient réciproquement (p. 116).

²⁷² L'auteur évoque plus loin l'ancestrale rivalité Montréal-Québec (p. 187).

effectuée par l'auteur lui a montré que, en réalité, il n'y avait pas assez de lecteurs (p. 117) (autre aspect essentiel de l'état du champ éditorial de l'époque).

Offrant le témoignage d'un libraire et éditeur « au temps de l'Index », Paul Michaud se positionne dans le monde du livre du milieu de XX^e siècle comme étant progressiste, laïciste, émancipateur, pro-français. Le libraire-éditeur, plein d'espoir, confiant dans son avenir, attribue ses échecs principalement à son destin, ensuite à la société québécoise d'alors, au clergé, à Yves Thériault, au public apathique, etc., et non à ses stratégies éditoriales, et à son manque éventuel de flair... Pionnier dans le commerce du livre (premier libraire laïque), il se présente aussi comme un élément-clé dans le monde de l'édition d'avant la Révolution tranquille. Par cette prise de position, l'auteur valide l'authenticité de son identité comme éditeur (vu qu'il n'a œuvré dans le domaine que douze ans).

Un autre témoignage du monde du livre, au moment de la rupture, est celui du libraire-éditeur Marcel Broquet. Suivant le parcours dans le monde du livre en sens inverse, de la vente et distribution de livres à la production, de libraire à éditeur, il a une vie professionnelle similaire à celle de Paul Michaud. Pour combler un manque évident et inconcevable (dans une ville de banlieue de 90 000 habitants, il n'y avait aucune librairie), avec pour seuls bagages son amour de livre, son diplôme de l'École supérieure de commerce de Delémont (Suisse) (p. 174) et son audace, même un brin de folie (p. 176), le jeune émigrant marié à une Québécoise décide d'ouvrir une librairie à Verdun, en 1959.

Le panorama du monde du livre au Québec en 1958 que dresse l'auteur dans la perspective d'un libraire (p. 176) recoupe les dires de Paul Michaud libraire. Les quelques grands libraires grossistes, qui étaient en général des éditeurs aussi, se partageaient et contrôlaient le marché et le commerce du livre où régnait « l'anarchie la plus totale » (p. 177). À cette époque, la bataille du livre continuait entre les quelques libraires indépendants et les grossistes et grossistes-éditeurs (p. 182), contre le système (p. 187), contre le favoritisme (p. 188), etc. En même temps, les distributeurs-éditeurs français tentaient de contrôler le marché du livre au Québec et « faisaient évidemment fi du livre québécois qui ne trouvait pas sa place. La question se posait d'ailleurs rarement

quant à sa place. Les médias n'en avaient cure. Quant aux auteurs, les plus audacieux traversaient l'océan et allaient se faire éditer en France (Anne Hébert, Jacques Godbout, Jacques Folch-Ribas et quelques autres » (p. 177) car, à ce moment-là, les Québécois (éditeurs, libraires, lecteurs) n'avaient pas grand intérêt pour la littérature d'ici, régionale et en joual (p. 182).

Dans cet état du champ culturel, où le marché du livre sous tous ses aspects est dominé par les libraires grossistes et les Français, Marcel Broquet se positionne comme un commerçant de livres sensé, avec un esprit pratique. Le jeune libraire qu'il était à l'époque ne pouvait pas se permettre d'ignorer la littérature française et les ouvrages pratiques. Cela aurait été un manque de jugement de sa part (p. 179). Le témoignage sur l'état du champ éditorial québécois dans la perspective de Marcel Broquet éditeur, ainsi que la position qu'il réclame, seront présentés le moment venu, c'est-à-dire dans la section « Après la Révolution tranquille », car le libraire vire vers l'édition en 1978, et dans la section « au tournant du XX^e siècle », parce que, en 2007, l'éditeur de livres pratiques devient éditeur littéraire.

« De tous les laïques qui s'opposent à la censure, Jacques Hébert est celui qui se montre le plus combatif dans ses prises de position publiques et dans ses actions concrètes. »²⁷³ Cela dit, Jacques Hébert, cette figure marquante de la Révolution tranquille, anti-duplessiste, est très expéditif dans ses mémoires, peut-être parce que cet ouvrage, rédigé à la demande de Victor-Lévy Beaulieu pour sa collection « Écrire », avait comme but initial de dévoiler les secrets de sa vie d'écrivain et non de sa vie d'éditeur (ce genre de récit représente par définition la construction d'une posture auctoriale : style, motivation, parcours d'écrivain, identification comme écrivain, etc.). Bien qu'il couche sur papier, à soixante-dix-neuf ans, soit cinq ans avant son décès (2007), ses expériences professionnelles Hébert réfute toute intention d'en faire des mémoires, car, aussi longtemps qu'il refuse d'écrire ses mémoires, il est en vie, libre, voire un soupçon dangereux (p. 16).

²⁷³ J. MICHON. *L'histoire de l'édition littéraire au Québec*, vol 3., Montréal, Fides, 2010, p. 328.

Si Jacques Hébert est encore révolté par le système judiciaire québécois, qui l'a condamné à trois mois de prison et trois mille dollars d'amende pour son livre *J'accuse les assassins de Coffin* (1963), et ne se prive pas d'exprimer sa révolte, l'auteur-éditeur ne s'attarde pas trop sur l'état du champ éditorial québécois au moment de sa carrière d'éditeur (1958-1975). Pourtant, les quelques faits présentés entrent en contradiction avec la vision du champ éditorial de Paul Michaud.

Jacques Hébert affirme que Beauchemin et Fides étaient les plus grands éditeurs à l'époque. En 1948, quand il publie son premier récit de voyage *Autour des trois Amériques* chez Beauchemin, celui-ci était l'un des rares éditeurs qui publiaient quelques livres qui n'étaient pas des manuels scolaires (p. 75). Il semblerait que ce livre n'a pas été publié à frais d'auteur, ce qui réfute l'affirmation précédente de Paul Michaud que Beauchemin ne fait que du compte d'auteur. L'ouvrage, qualifié par Hébert d'« honnête pour éviter le mot modeste » (p. 76), est toutefois un petit événement parce que, selon l'auteur, il se publiait très peu de livres au Québec à ce moment-là (p. 76). Pour son deuxième récit de voyage *Autour de l'Afrique* (1950), il est sollicité²⁷⁴ par Fides, « éditeur religieux qui, Dieu merci! publiait de plus en plus d'ouvrages profanes » (p. 76) (autre affirmation contradictoire de Michaud). Cela dit, le fait d'y avoir publié ses premiers récits de voyage influencerait-il son jugement? S'il avait publié ses livres au Cercle du livre de France, aurait-il mentionné Fides ou Beauchemin comme les plus grands éditeurs de l'époque? Jacques Hébert évoque aussi le fait que la maison d'édition Fides était reconnue pour la « mortelle laideur de sa présentation graphique », excepté la prestigieuse collection « du Nénuphar », ce qui fait que lui, éditeur-amateur, n'a pas de difficultés à faire mieux (p. 77). Il inscrit ici sa future compétence d'éditeur.

Un autre aspect de l'état du champ éditorial de l'époque, que l'éditeur évoque dans son bref récit, est le soutien à l'édition de la part de l'État, ou plutôt son absence. Dans ces temps austères, en 1953, « les éditeurs ne recevaient aucune subvention des gouvernements fédéral et provincial. Par contre, dans les écoles et les collèges, on distribuait des livres en prix aux élèves méritants, souvent les premiers d'une bibliothèque en puissance » (p. 84). L'auteur ne prend aucune position par rapport à cette

²⁷⁴ Le fait qu'il est sollicité pour écrire un livre participe à la construction de sa posture auctoriale; il pose en auteur recherché.

facette importante, voire vitale, du monde de l'édition. Il ne fait que constater l'absence de l'aide financière à l'édition.

Par contre, par rapport à l'état du champ éditorial des années d'avant la Révolution tranquille, Jacques Hébert se positionne comme celui qui a élargi le bassin restreint des lecteurs québécois. L'auteur-éditeur affirme qu'il a sorti le livre du ghetto des libraires en imaginant la formule du livre à un dollar, publié en grande quantité (des milliers d'exemplaires) et distribué dans les kiosques à journaux et tabac, et les petits commerces, etc. (p. 98). Il a rendu ainsi cet objet culturel accessible aux masses populaires,²⁷⁵ il a brisé les barrières entre la production restreinte et la production de masse. Victor-Lévy Beaulieu, dans ses mémoires publiés, en 2001, soit un an avant ceux de Hébert, attribue cette invention à Edgard Lespérance. Alors, dans son récit, Hébert a l'occasion de donner sa version des faits. *C'est lui* qui a inventé la formule du livre à un dollar bien que le succès soit dû *en partie* à la collaboration d'Edgard Lespérance (p. 99).²⁷⁶ En présentant cette contribution majeure au monde du livre et de l'édition québécois il légitime ainsi sa posture d'éditeur (il faut préciser que, s'il a été auteur toute sa vie, il n'a été éditeur que pendant seize ans, entre 1958 et 1974).

Si Hébert voit comme positive son action de publication massive, Marcel Broquet la voit comme un problème de l'édition de ces années-là. Le libraire-éditeur dénonce le fait qu'au Québec on écrit trop et on publie trop. « Dans les années 50, 60 et par la suite, les éditeurs publiaient trop et n'importe quoi. La course à la quantité avait commencé. Cela ne s'arrêtait plus. On remarquait alors une prolifération de publications que je qualifierais parfois d'inutiles. [...] J'entrerai quelques années plus tard de plain-pied dans ce système en publiant... beaucoup trop! » (p. 183).

Pendant la Révolution tranquille

La Révolution tranquille, période des changements essentiels au Québec, s'étend de 1959 (après la mort du premier ministre Maurice Duplessis et l'arrivée au pouvoir de

²⁷⁵ « Enfin, un vrai livre devenait disponible dans les kiosques à journaux. » (p. 98) (comme Prométhée qui a donné le feu sacré).

²⁷⁶ Nous soulignons.

Jean Lesage et du Parti libéral du Québec) aux années 1970. Cependant, la rupture avec la tradition est le résultat inévitable d'une évolution qui a commencé au XIX^e siècle avec l'industrialisation et l'urbanisation. Si elle a plus ou moins diminué dans les années 1920-1940 par la littérature du terroir, la rupture s'est accélérée par les débats intenses déroulés durant les années 1950.²⁷⁷ La Révolution tranquille est caractérisée par de nombreux changements sociaux, mais aussi par une intervention importante de l'État dans diverses sphères de la société.

Le domaine éditorial québécois n'est pas épargné par ces bouleversements majeurs. À partir de 1960, la grande noirceur commence à se dissiper et les éditeurs participent étroitement à cette émancipation culturelle et littéraire du Québec. Elle favorise, pour la troisième fois, le retour de l'éditeur professionnel et sa reconnaissance publique (sa version améliorée, car l'éditeur des années 1920 n'a rien à voir avec l'éditeur des années 1960). À ce moment-là, l'éditeur devient parfois même une personnalité publique. À la lutte pour la liberté d'expression et la laïcisation s'ajoute la lutte pour la reconnaissance littéraire, pour une littérature nationale québécoise. Le livre québécois devient un objet accessible à tous.

« L'éditeur littéraire acquiert dès lors presque la stature d'une vedette intellectuelle au même titre que l'auteur. Jacques Hébert et Pierre Tisseyre dans le domaine du roman, et Gaston Miron, dans le secteur de la poésie, deviennent les figures charismatiques du champ de production. Promoteurs de la création locale et des réformes sociales, les éditeurs se présentent comme les principaux agents de développement d'une culture canadienne-française devenu québécoise. [...] Les éditeurs participent à l'émancipation d'une génération qui a entrepris à s'affranchir de la littérature à la remorque des modèles européens et proclament l'autonomie de la littérature québécoise plus proche des réalités sociales nord-américaines. Cette volonté de changement se traduit par des positions littéraires qui bouleversent les rapports de l'écrivain avec la langue d'expression et les traditions du milieu. En quelques années, c'est toute la littérature qui s'en trouve transformée. »²⁷⁸

²⁷⁷ P.-A. LINTEAU. « Un débat historiographique : l'entrée du Québec dans la modernité et la signification de la Révolution tranquille », dans Yves Bélanger, Robert Comeau et Céline Métivier (dirs.), *La Révolution tranquille 40 ans plus tard : un bilan*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Études québécoises », 2000, 316 p., p. 21-41.

²⁷⁸ J. MICHON. « L'édition au Québec entre l'autonomie culturelle [...] », p. 320-321.

Cependant, la libéralisation du système éditorial qui ouvre la porte aux maisons étrangères n'est pas sans conséquence. Outre que le marché du livre fût déjà trop petit pour les éditeurs québécois, ils doivent aussi partager ce marché avec les éditeurs étrangers, car en peu de temps ceux-ci arrivent à une position dominante. Alors, une autre bataille du livre québécois pour sa souveraineté est engagée.

Malgré cette ébullition socio-culturelle québécoise, le récit d'Alain Stanké ne fournit que peu d'éléments à ce sujet. Comme l'accent est mis sur les portraits, sans aucun souci pour la chronologie, partant de l'anthologie de récits biographiques réalisée par l'auteur-éditeur-journaliste, il est difficile de reconstituer l'état du champ éditorial québécois au moment où il amorce sa carrière (en 1961, Alain Stanké remplace Jacques Hébert à la direction des Éditions de l'Homme).

La relation de la littérature et de l'édition québécoises avec ses homologues français est un facteur qui a influencé l'état du champ éditorial québécois dès ses origines. Par rapport à la bataille du livre importé, surtout de France, Alain Stanké projette de lui-même l'image d'un éditeur qui a trouvé la solution à ce problème, voire qui a réussi à tourner ce problème à son avantage. Au lieu de se plaindre, avec raison, que les livres importés sont trop chers, il décide d'acquérir les droits d'auteurs connus et de publier ces derniers au Québec, ce qui fait que ces ouvrages deviennent enfin abordables, en plus d'être lancés simultanément à Paris et à Montréal (p. 19). Le dialogue éditorial international, ouvert par Michaud au moment où il a invité les éditeurs français au Salon du livre de Montréal, tourne finalement à l'avantage de l'édition québécoise. L'importance de l'ouverture de la littérature et de l'édition québécoises vers l'international, vers un nouveau public, avec des livres sans couleur nationale, est une autre prise de position de l'éditeur, en même temps qu'une stratégie éditoriale fructueuse. Stanké se construit donc d'emblée une posture d'éditeur international (posture confirmée d'ailleurs par l'histoire de l'édition).

De plus, Stanké souligne l'attitude des gens de lettres québécois envers le prix Goncourt. Invités au Québec par Roger Lemelin (à ce moment-là, patron d'Alain Stanké aux Éditions la Presse et membre-correspondant de l'Académie Goncourt), les jurés du Goncourt provoquent un grand remous parmi les écrivains québécois, « épris soudain de

passion pour le grand critérium littéraire parisien » (p. 33). Mais ce délire de fleurs et d'encensement dans lequel nage le Québec à l'arrivée des jurés Goncourt à Montréal (p. 34) n'est pas unanime. Ainsi, Victor-Lévy Beaulieu exprime par une lettre ses opinions divergentes sur la question. Cette recherche québécoise de légitimation par l'instance parisienne sera aussi soulignée et condamnée par Jacques Fortin. Le positionnement de Stanké à cet égard n'est pas exceptionnel

Un dernier témoignage sur l'état de l'édition québécoise, dans les années d'après la Révolution tranquille, qu'apporte Alain Stanké est la reproduction de la préface du premier catalogue de la maison d'édition Stanké international. Cette préface a été rédigée en 1975 par Yves Thériault, auteur-vedette de l'éditeur Stanké, « récupéré » par ce dernier quand Paul Michaud cesse ses activités éditoriales en 1961. Thériault souligne lui aussi l'immense passivité de l'industrie du livre (p. 46).²⁷⁹ À ce moment-là, selon l'écrivain, dans le monde de l'édition ne règnent que brouillard, stagnation et marasme, un coup d'oxygène étant devenu essentiel (p. 46). Thériault voit la fondation des Éditions internationales Alain Stanké comme la promesse de dissipation du brouillard, d'épanouissement de l'édition. L'éditeur Stanké est pour l'écrivain comme « une sorte de maître d'œuvre essentiel à l'édition. » (p. 47)²⁸⁰ Cela dit, le positionnement qu'offre ce témoignage (Stanké, messie de l'édition que tout le monde attend) fut-il fait par une tierce personne, est subjectif, car le lieu de publication (préface du premier catalogue de la maison d'édition Stanké) se prête à l'éloge et à la publicité.

Publier uniquement de beaux livres sans avoir à s'inquiéter des dépenses, c'est le rêve de tout éditeur, dit Alain Stanké. Malheureusement, cela est une utopie. Quant à lui, il se positionne dans le champ éditorial québécois comme un éditeur « rationnel », « pratique », qui prend en compte la rentabilité de la maison tout en s'efforçant de n'oublier aucun genre de publication (livres pratiques et d'actualité –*instant books* –, essai, littérature, etc.). Comme Jacques Hébert, et plus tard Jacques Fortin, il cherche

²⁷⁹ Paul Michaud, qui a publié ses mémoires après Alain Stanké, comme celui-ci, fait d'Yves Thériault le porte-parole de l'état de la « chose littéraire ». Thériault déplore l'apathie de ses contemporains pour la littérature : « Ce monde en ébullition préfère les exploits sportifs et les joutes oratoires aux écrits qui restent. » (p. 81)

²⁸⁰ « Puis vient soudain, la main haute et le verbe convaincant, un homme d'idées et d'audaces, la tête pleine de projets qui pourront ranimer la communication entre les écrivains et les lecteurs, à travers le monde s'il le faut, et il y a soleil là où ne régnait que brouillard. » (p. 46).

l'équilibre entre la production de livres qui apportent des bénéfices rapidement et la production de livres de « longue haleine », cela lui valant l'étiquette (la posture) d'éditeur généraliste. Ainsi, Stanké confesse : « Il faut dire que dans mon activité d'éditeur des Éditions La Presse j'ai toujours pris en compte la rentabilité de la maison tout en m'efforçant de n'oublier aucun genre de publication. » (*op. cit.*, p. 21) Ou encore : « Malgré sa brève existence, la maison dont je dirigeais les destinées avait déjà réussi à faire des profits appréciables. » (p. 23) Ignace Cau, dans son analyse de l'édition au Québec (*L'édition au Québec de 1960 à 1977*, paru en 1981), affirme que la stratégie qui a fait la force et la réputation de Stanké est justement la publication parallèle d'ouvrages « à rotation rapide » et « à cycle de production long », les premiers permettant de financer les seconds (*op. cit.*, p. 143). Cette affirmation est reprise par Jacques Michon dans *l'Histoire de l'édition littéraire* (2010, vol. 3, p. 100).

Habile homme d'affaires, par ces stratégies et d'autres encore, Stanké réussit rendre sa maison prospère. Cette position d'entrepreneur, que l'auteur-éditeur assume, est soulignée aussi par Ignace Cau et reprise par la suite par Jacques Michon. Le premier inclut les Éditions Internationales Alain Stanké parmi les grandes entreprises éditoriales qui se situent sur ce qu'il appelle « l'axe économique » (*op. cit.*, p. 193), avec un chiffre d'affaires d'un million de dollars.²⁸¹

Alain Horic collabore sporadiquement aux Éditions de l'Hexagone depuis 1961, faisant partie de la troisième équipe de direction de la maison. À partir de 1964, il forme avec Gaston Miron le dernier duo de direction. En ce qui concerne, pour l'auteur, la perspective sur l'état du champ culturel de cette période en pleine ébullition, il n'existe pas de doute que les Éditions de l'Hexagone sont le catalyseur de la révolution sociale et culturelle des années soixante.²⁸² L'auteur-poète estime que la poésie incarne les idéaux d'un peuple et, au Québec, c'est cette maison d'édition artisanale, par l'intermédiaire de

²⁸¹ I. CAU. *L'édition au Québec de 1960 à 1977*, Québec, Ministère des Affaires culturelles du Québec, 1981, p. 191. J. MICHON. *Histoire de l'édition* [...], p. 87.

²⁸² « Les Éditions l'Hexagone [...] seront un courant de fond qui amorce le mouvement des transmutations historiques dont les poètes seront passeurs et acteurs d'une révolution littéraire, culturelle et sociale. » (p. 60)

ses poètes,²⁸³ qui marque la naissance de la littérature québécoise moderne (p. 13) et du Québec contemporain (p. 59).

De sa position de codirigeant de cette maison d'édition, Horic se présente comme un membre actif de ce changement socio-culturel québécois, voire comme l'un des acteurs essentiels de la modernité littéraire et politique du Québec (quatrième de couverture), par son action poétique, mais surtout par son travail éditorial littéraire. Il affiche la même posture culturelle progressiste, réformiste, spécifique tant dans la période d'avant la Révolution tranquille que celle qui la suit.

Horic aborde aussi l'aspect artisanal de certaines maisons d'édition des années 1970. Malgré le fait que l'éditeur est devenu un professionnel, la méthode de travail reste artisanale et peu productive (selon Horic). Ainsi, pour ne pas suivre l'exemple de plusieurs petites boîtes artisanales d'édition littéraire qui finissent par déposer leur bilan, Horic insiste sur l'agrandissement de la maison et l'extirpation d'un fonctionnement rudimentaire et artisanal (p. 35).²⁸⁴ L'auteur souligne que c'est à sa demande et grâce à ses actions que les activités deviennent plus efficaces et mieux structurées (p. 20). Il insiste sur une réorganisation et une redéfinition de la politique éditoriale, car il désire donner un deuxième essor, plus « payant », à l'entreprise (p. 23). Horic met aussi fin au bénévolat dans la maison, les codirecteurs commençant à bénéficier d'une petite rémunération (p. 23). Ainsi, le tournant de la maison passant du stade artisanal à un niveau professionnel et commercial important va s'opérer sous son initiative (p. 34). Il trace la voie de l'Hexagone de demain (p. 23). Ce virage, nous pouvons le remarquer au niveau linguistique aussi. Il y a un passage entre les dénominations de l'Hexagone, de « maison d'édition », l'auteur passant à « entreprise éditoriale ». Alain Horic adopte donc une posture d'éditeur progressiste, moderne et professionnel.

²⁸³ « Les jeunes poètes de l'Hexagone chantent sur le thème de la réappropriation du pays. Véritables instigateurs, promoteurs et acteurs de la révolution sociale et culturelle, ils se font connaître sur la place publique qu'ils investissent par l'effervescence politique et nationale. Les poètes de l'Hexagone seront à l'origine du Québec moderne et vont par la poésie le faire s'ouvrir au monde et l'ouvrir grandement aussi au monde. » (p. 18)

²⁸⁴ « Nous sommes témoins de la disparition de nombres petites boîtes artisanales d'édition littéraire pour ne pas avoir réussi à opérer le virage et la transition vers des structures éditoriales et administratives plus rationnelles. » (p. 36)

Le récit de la vie professionnelle de Victor-Lévy Beaulieu est intimement lié au témoignage sur l'état du champ culturel dans la deuxième moitié du XX^e siècle au Québec. D'ailleurs, il se présente d'emblée (sur la quatrième de couverture de ses mémoires) comme témoin d'un demi-siècle de vie culturelle québécoise. L'auteur, qui amorce sa carrière d'éditeur aux Éditions du Jour en 1968 aux côtés de Jacques Hébert et qui travaille aujourd'hui encore (2018) dans le domaine de l'édition, a beaucoup à dire sur la vie culturelle québécoise, dans ses hauts et ses bas, et sur l'évolution du champ éditorial.

Victor-Lévy Beaulieu touche d'emblée un aspect du monde du livre complètement occulté par les autres auteurs-éditeurs : la littérature érotique. Avant la Révolution tranquille, au Québec, mais en France aussi²⁸⁵, le marquis de Sade et Restif de la Bretonne ne plaisaient guère aux autorités ecclésiastiques qui contrôlaient alors le commerce du livre aussi bien en tant qu'éditeurs qu'en tant que diffuseurs (p. 15). Cependant, ce commerce existait bel et bien. Le libraire (qui n'est pas nommé) de littérature érotique dont parle Beaulieu (p. 15, p. 41) en importait de France et en vendait au Québec « sous le manteau ».²⁸⁶ La rupture des années soixante avec la tradition permettra à ce créneau de se développer, surtout avec l'aide du secrétaire (qui devient par la suite directeur) du Conseil supérieur du livre, Jules-Zénon-Léon Patenaude. Surnommé Monsieur Livre, ce dernier lutte en faveur de ce créneau de la littérature,²⁸⁷ dont il était grand « amateur [...] se vanta[n]t de posséder la plus importante collection de ce bord-ci de l'Atlantique » (p. 61), plus de 430 livres, pour être précis.

Pour le reste de la littérature québécoise de l'époque d'avant la Révolution tranquille, Beaulieu remarque la même indifférence de la part du public déjà soulignée par Michaud quand il décrit « ce temps où la littérature québécoise, lorsqu'elle n'était pas écrite par les clercs, était considérée comme de la corde à tisser le vent, imaginée par des

²⁸⁵ Jean-Jacques Pauvert s'est donné pour le but suprême d'éditeur de publier le marquis de Sade. Beaulieu a beaucoup d'estime pour cet éditeur français, qui fait partie de ses modèles de vie professionnelle (il mettait au-dessus de tous les autres éditeurs français et québécois, p. 42). D'ailleurs, tous ses modèles (d'écriture et d'édition) sont français (Hugo, Corti, Robert Morel, etc.).

²⁸⁶ Pareillement au Français Éric Losfeld, autre modèle éditorial de Beaulieu.

²⁸⁷ B. GERVAIS. « "Des lectures illicites" : une entrevue avec J.-Z.-Léon Patenaude », *Voix et Images*, [En ligne], vol.15, n°2, hiver 1990, <https://www.erudit.org/en/journals/vi/1990-v15-n2-vi1362/200832ar.pdf> (Page consulté le 11 juin 2017).

quêteux à cheval décriva[n]t un pays dont personne ne voulait, les clercs par mépris et le peuple par ignorance. » (p. 62) Après l'« idée géniale » qu'eut Edgard Lespérance²⁸⁸ de créer le livre populaire et le livre utilitaire²⁸⁹ à un dollar, distribué partout, il y eut une vague d'écrivains qui ont mis la littérature québécoise en ébullition (p. 63, p. 73, p. 75). Si en 1948 n'ont été publiés que quatre livres, vingt ans plus tard, Jacques Hébert en lance cinq par semaine. Cela dit, Beaulieu, comme Broquet, constate qu'il y avait beaucoup trop d'écrivains du dimanche au Québec dans les années soixante (p. 58).

Par rapport à l'indifférence exprimée par le gouvernement à l'égard de la littérature et de l'édition québécoises, Victor-Lévy Beaulieu adopte sa posture de militant et d'écrivain-éditeur engagé. Il est indigné par le fait que « les gouvernements à ce temps-là considéraient l'aide à l'édition comme un geste de charité ». Selon lui, l'indifférence des pouvoirs publics pour une littérature qui cherchait à devenir nationale plutôt que complémentaire par rapport à celle qu'on importait expliquerait l'état précaire de la littérature québécoise et la difficulté des écrivains de se voir comme contemporains du reste du monde (p. 68). Quoiqu'il voue une grande admiration pour les éditeurs français, Beaulieu n'approuve pas l'attitude colonialiste de ceux-ci pour qui l'éditeur québécois professionnel n'existe pas (p. 70, p. 189).

Un autre facteur qui influence, selon l'auteur, l'état du champ éditorial québécois de ces années est la situation du papier. Québec, grand producteur de papier de qualité, l'exportait presque en totalité, principalement aux États-Unis. La même passivité de l'industrie du livre québécois, surtout le laisser-faire des éditeurs (pour la plupart issus du monde du journalisme), s'est étendue aux grandes papeteries. Selon Beaulieu, celles-ci, indifférentes envers le livre québécois, n'offraient sur le marché local que les restes de leur production ou du papier fin si coûteux (qu'on ne pouvait l'utiliser que pour des ouvrages de luxe, en petits tirages) (p. 72). Cependant, quand l'édition québécoise entre en ébullition et désire mettre fin à sa réputation « du n'importe quoi n'importe comment », les imprimeurs durent suivre et se mettre eux aussi à jour, avec du papier d'une meilleure qualité. Ce papier gonflé et blanchi chimiquement, bien que lui aussi peu

²⁸⁸ C'est la contradiction que nous avons soulevée plutôt. Beaulieu affirme que c'est l'idée de Lespérance, Jacques Hébert que c'est son idée.

²⁸⁹ Bien que la qualité manquât souvent (du contenu, mais aussi du papier).

résistent à la lumière, donnait, au moins pendant quelques mois, « l'illusion de mieux abriller les mots dont on l'encreait. » (p. 72-73) Beaulieu se positionne donc aussi comme un éditeur soucieux de la qualité matérielle de l'objet-livre.

En plus de la position culturelle progressiste de l'éditeur et écrivain Victor-Lévy Beaulieu, position commune aux éditeurs œuvrant dans la période de la Révolution tranquille, l'auteur affiche également une position indépendantiste. Le désir d'émancipation et de décolonisation de la littérature, de la langue et de la culture québécoises est le crédo de sa vie professionnelle et personnelle. Si aux Éditions du Jour, Beaulieu avait une position d'éditeur généraliste, dans la nouvelle maison d'édition qu'il fonde en 1975 avec d'autres écrivains, et nommée VLB éditeur, il adhère à une autre politique éditoriale littéraire stricte. Les auteurs-éditeurs fondateurs décident de ne publier que de la littérature, laissant de côté, par exemple, le livre pratique de la période antérieure. Cela dit, Beaulieu n'est pas opposé à l'idée de publier de temps en temps un best-seller « non-littéraire » pour sauver la maison d'édition (p. 169). Cependant, il garde une position d'éditeur littéraire et non généraliste. En 1978, VLB éditeur, petite maison d'édition, avec un chiffre d'affaires de 125 000 \$ et une moyenne de dix livres publiés par année, figure sur l'axe culturel d'Ignace Cau, à côté de l'Hexagone, du CLF et du Noroît.

Après la Révolution tranquille

Comme susmentionnée, la libéralisation du système éditorial qui ouvre la porte aux maisons étrangères n'est pas sans conséquences. Le marché du livre, déjà trop petit pour les éditeurs québécois, est partagé avec les éditeurs étrangers, qui, de surcroît, en peu de temps occuperont une position dominante dans le champ éditorial québécois. La bataille du livre québécois pour la priorité sur son territoire est soutenue finalement par l'État. Au début des années 1980, la loi 51 et l'aide de l'État favorisent l'éditeur québécois et la reconnaissance de la primauté de la culture nationale dans l'économie du livre.²⁹⁰ L'éditeur consolide sa position dans le champ littéraire, qui est maintenant de plus en

²⁹⁰ J. MICHON. « L'édition au Québec entre l'autonomie culturelle [...] », p. 320.

plus polarisé entre production restreinte et production de masse. Les stratégies de reconquête économique caractérisent cette période.²⁹¹ C'est à cette époque encore en transformation et guerre éditoriale qu'entrent dans le monde de l'édition Jacques Fortin (1974-2011) et Marcel Broquet l'éditeur (1978-2018). Ils se construisent professionnellement sur les bases posées par leurs prédécesseurs.

Jacques Fortin, à l'instar de Stanké et Michaud, nomme un écrivain, Gilbert LaRocque, porte-parole de l'état du champ éditorial des années 1970 qui présente les maisons d'édition du Québec comme « presque toutes pourries » (p. 41). En plus, ici encore, trop d'éditeurs publient n'importe quoi (p. 40). L'éditeur avoue lui-même avoir publié n'importe quoi à ses débuts éditoriaux, mais, avec l'aide de LaRocque, veut s'améliorer.

L'aspect du champ éditorial de cette époque qui préoccupe l'éditeur est surtout en rapport avec les éditeurs français. Fortin se positionne d'emblée comme un militant contre l'invasion des librairies québécoises par le livre français. Selon l'auteur, en 1972, les éditions françaises avaient comme mission de diffuser et de distribuer sur le marché canadien les ouvrages publiés en France (p. 22); dix ans plus tard (en 1982), la situation est presque inchangée. Les éditeurs français, riches en capital symbolique (comme le Seuil, Galimard, Minuit, Grasset et Albin Michel, voire Hachette), refusent de faire de la coédition. La solution trouvée par Stanké ne semble pas fonctionner (au début) selon Fortin. L'auteur dénonce la pratique de ces éditeurs français qui publient des auteurs québécois en France à la condition d'avoir le marché du Québec. Ceux-ci, pour le prestige d'être publiés en France, acceptent ce type de contrat qui exclut l'éditeur québécois, malgré le fait que leur livre n'aura pas de publicité et de visibilité en France, mais seulement au Québec (p. 74-75). D'où l'affirmation de l'auteur que « le défi de décoloniser la littérature québécoise demeure donc toujours d'actualité ». Sa posture éditoriale de « batailleur », construite dans son récit, est confirmée par Denis Vaugeois dans *L'amour du livre* (2005).

²⁹¹ J. MICHON. *Histoire de l'édition* [...], p. 110.

D'ailleurs, cet état (quasi permanent) du champ culturel québécois, de champ dominé par le livre importé, surtout venu de France, est loin de changer. Si dans les années 1940, Paul Michaud explique cette situation par les conditions très favorables qu'offrent les éditeurs français aux libraires québécois, cinquante ans plus tard, la situation n'a guère évolué, selon Fortin. En 1990, l'éditeur fait la tournée des librairies à Montréal et Québec, et remarque la prépondérance des titres français. Le libraire questionné justifie la situation par les mêmes raisons d'antan, soit les conditions exceptionnelles offertes par les diffuseurs français (p. 171). En même temps, la littérature québécoise est peu visible dans les librairies du Québec parce que, selon un sondage effectué par l'auteur, la plupart des libraires québécois sont peu intéressés par la production littéraire locale ou parce qu'ils ne veulent pas « nuire à leur image » en exposant des titres québécois (p. 171-172). Jacques Fortin constate que même à Toronto les éditeurs québécois ont plus de visibilité qu'au Québec. L'auteur-éditeur n'est donc pas surpris que les Français affirment que l'édition québécoise n'existe pas (p. 173). À ce sujet, son discours est véhément.

En contrepartie, l'éditeur introduit de nouvelles façons de faire de l'édition dans le monde éditorial québécois afin de récupérer le marché dominé par les étrangers. De plus, Fortin, comme Stanké, prône l'importance de l'ouverture à l'international (autant en publiant des traductions de best-sellers, qu'en vendant à l'étranger). Cette position d'éditeur innovateur qui lutte pour la reconquête économique, pour l'affirmation et la reconnaissance de l'éditeur québécois comme un éditeur professionnel, ainsi que sa posture d'éditeur international sont soulignées aussi par Jacques Michon dans *l'Histoire de l'édition littéraire* (p. 109).

Pour renforcer sa position de « batailleur », dans ce récit professionnel, prise de position dans le champ éditorial, l'auteur fait le point sur les autres espaces et moyens par lesquels il a exprimé ses prises de position. Par exemple, dans la revue fondée avec Gilbert LaRocque, le *Magazine Québec Amérique*, il dénonce le milieu éditorial qui souffrait, selon l'auteur, d'un conformisme « ennuyeux et opportuniste » (p. 87).²⁹² S'il y

²⁹² Broquet, plus tard, va présenter le côté sombre du livre québécois et va déplorer la corruption du milieu éditorial. Lui-même accusé de pratiques malhonnêtes se défend : « Quand je publie un livre, je dis bien aux auteurs : "écoutez, moi, je ne suis pas une entreprise philanthropique. Je suis une entreprise commerciale.

a des éditeurs honnêtes (l'auteur ne précise pas lesquels), il y a nombre d'éditeurs qui manquent de respect envers leurs auteurs (malgré le fait qu'ils reçoivent des subventions substantielles, ils ne reversent pas les droits d'auteurs). Jacques Fortin, très actif dans les associations reliées au monde du livre, prend position contre ces pratiques au sein même de l'association. Il crée un contrat-type et il fonde en janvier 1980 une nouvelle association d'éditeurs, le REP (Regroupement des éditeurs professionnels), dont font partie, entre autres, Victor-Lévy Beaulieu et Marcel Broquet (p. 87). Il déplore que les subventions ne financent pas des activités vraiment professionnelles afin de régler les problèmes de l'édition. Il exige aussi un code de déontologie professionnel.

Éditeur à temps complet, Fortin n'occulte pas le côté « affaires » du commerce du livre. Dans l'espace de ce récit professionnel, la présentation du programme d'édition²⁹³ ainsi que la précision constante du nombre d'exemplaires tirés et des bénéfices obtenus (p. 67), et les remarques sur les dépenses et les pertes (p. 50) soutiennent la posture d'éditeur-entrepreneur. Ce positionnement dans le champ éditorial est confirmé par le chercheur Ignace Cau. En 1978, à peine quatre ans après sa fondation, la maison d'édition Québec/Amérique est considérée comme une entreprise de grosseur moyenne avec un chiffre d'affaires de 342 000 \$ et une publication moyenne de quinze livres par an (Cau, *op. cit.* p. 191). Dans la structure du champ éditorial, le même chercheur place Jacques Fortin sur l'axe économique, avec Stanké (*op. cit.* p. 193).

Cela dit, en même temps, Fortin, par le désir que sa maison d'édition détienne un rôle actif dans la littérature québécoise (p. 47), affiche sa position de défenseur et d'acteur du développement de la littérature nationale. D'ailleurs, après 1978, avec l'arrivée de Gilbert LaRocque, Québec/Amérique développe une riche édition littéraire, sans renoncer aux livres « alimentaires ». Elle publie même brièvement de la poésie. Fortin accorde beaucoup d'espace à son premier directeur littéraire Gilbert LaRocque, figure littéraire marquante, linguiste habile... Bref, son opposé. Recherche-t-il une forme

Votre livre, il faut que j'en publie 1000 pour faire mes frais" ». RADIO-CANADA.CA. « Le côté sombre du livre québécois », [En ligne], 10 mars 2016, <http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/768296/enquete-cote-sombre-livre-edition-auteurs-redevance-quebec> (Page consultée le 10 juin 2017).

²⁹³ Publication des livres de cuisine, essais d'actualité politique, livres pratiques, à la mode et populaires, biographies politiques, dictionnaires, etc.

de légitimation d'éditeur littéraire par un transfert du capital symbolique? La question mérite d'être posée.

Marcel Broquet, bien qu'il entre dans le monde du livre comme libraire (1959) au seuil de la Révolution tranquille, ne devient éditeur qu'en 1978. Il se positionne par rapport à l'état du champ éditorial comme l'éditeur qui a remarqué et a comblé l'absence de deux créneaux dans le livre québécois, soit le beau livre d'art et le beau livre sur la nature (dans le domaine de l'ornithologie et de l'horticulture), les deux étant importés jusqu'alors des États-Unis. Ce positionnement est relatif étant donné qu'Alain Stanké publie en 1975 un album de luxe consacré au peintre québécois Jean-Paul Lemieux et à son œuvre (*op. cit.*, p. 141). Quoi qu'il en soit, Marcel Broquet va se spécialiser et trouver le succès et la reconnaissance comme éditeur dans ces deux branches éditoriales. Le même esprit pratique d'interdépendance éditoriale est observé avec le livre pratique sur les oiseaux du Québec (un grand succès) soutenant le livre sur l'art (p. 215).

Au tournant du XXI^e siècle

Le monde éditorial québécois, à la fin de XX^e siècle, est, selon J. Michon, le théâtre d'une concentration accrue des entreprises éditoriales. La première vague d'acquisition a lieu au début des années 1990 sous la gouverne de Sogides²⁹⁴ qui achète, en 1990 précisément, les Éditions de l'Hexagone et VLB éditeur. La deuxième vague se produit sous la bannière de Québecor Média. Cette entité absorbe les Éditions Stanké et Trécaré en 1997, Logiques en 1998, Libre Expression en 2000 et Sogides en 2005.²⁹⁵ Restent indépendantes les maisons d'édition de Jacques Fortin (Québec/Amérique) et les nouvelles maisons d'édition de Victor-Lévy Beaulieu (les Éditions Trois-Pistoles) et de Marcel Broquet (Marcel Broquet-Nouvelle édition). C'est dans ces circonstances qu'entre dans le monde de l'édition Pierre Graveline.

²⁹⁴ J. MICHON. *L'Histoire de l'édition* [...], p. 116. Pourtant, la première expérience littéraire de Sogides date de 1970, avec la création de l'Actuelle, ensuite avec l'achat des Éditions Quinze, en novembre 1979, les Édition La Presse, en 1988 (*op. cit.*, p. 80-90).

²⁹⁵ J. MICHON. *L'Histoire de l'édition* [...], p. 116.

Pierre Graveline se distingue des autres éditeurs-auteurs par son parcours professionnel et son statut d'éditeur. Devenant éditeur en 1996, presque un demi-siècle après Paul Michaud et Jacques Hébert, et plus d'un quart de siècle après les autres éditeurs étudiés ici, il fait partie d'une autre génération que le reste des mémorialistes (Michaud, Hébert et Horic ne sont même plus éditeurs à ce moment-là). Si les autres ont commencé tôt leur aventure éditoriale, dans la vingtaine ou la trentaine, Graveline est recruté par Gaston Miron pour cet emploi à quarante-quatre ans après une longue expérience comme journaliste et syndicaliste. Ensuite, contrairement à tous les autres éditeurs étudiés, il n'est pas propriétaire de la maison d'édition où il œuvre. Il est un employé de Pierre Lespérance, propriétaire de la société Sogides, dont le Groupe Ville-Marie Littérature est une division, ce qui pourrait expliquer son désir et la nécessité de justifier son travail et de mettre en valeur ses mérites comme directeur de ce Groupe, parfois le récit laissant même l'impression d'un règlement des comptes. Finalement, Pierre Graveline présente son expérience d'éditeur de l'intérieur d'un groupe éditorial exclusivement littéraire, tous les autres présentant leur carrière éditoriale au moment où leurs maisons étaient indépendantes.

L'emploi de Pierre Graveline à la barre du Groupe Ville-Marie (1996-2005) coïncide avec la deuxième vague de concentration des entreprises éditoriales dans le giron de cette entité multimédia.²⁹⁶ Par conséquent, l'état de l'édition québécoise auquel Graveline se rapporte et qu'il esquisse est celui du tournant du XXI^e siècle. À la tête d'un groupe éditorial littéraire important, l'auteur estime, contrairement à André Schiffrin, qu'une coexistence pacifiste et complémentaire des grands groupes et des maisons indépendants est possible à la condition que l'État joue pleinement son rôle de régulateur (p. 227).

« De surcroît, l'appartenance à un grand groupe d'édition n'est pas en soi synonyme de désastre pour une maison littéraire. En France, par exemple, de grandes et vieilles maisons d'édition littéraire connaissent une nouvelle jeunesse et une réelle prospérité à la suite de leur acquisition par un groupe majeur. Ici même, le développement du groupe Ville-Marie Littérature entre 1996 et 2005, sous ma gouverne et

²⁹⁶ Bien que Graveline démissionne le jour même où le Groupe est acheté par Québecor, en 2005, l'auteur-éditeur nie tout lien en rapport avec cette acquisition (<http://www.ledevoir.com/culture/livres/97716/l-editeur-du-groupe-ville-marie-litterature-demissionne>).

avec le soutien du groupe Sogides, témoigne de cette possibilité. » (p. 227)

De plus, l'auteur-indépendantiste se réjouit de la création d'un groupe éditorial de souche québécoise, évitant ainsi l'implantation des groupes étrangers sur le territoire national (p. 227).

En ce qui concerne l'état du champ culturel québécois au tournant du XX^e siècle, Pierre Graveline fournit d'autres points de vue de l'intérieur sur la vie littéraire québécoise. Il explique que, au moment où il écrit, le lectorat littéraire québécois est composé de cinq mille lecteurs (d'où tient-il ce chiffre?) et que la plupart des romans québécois se vendent à moins de mille exemplaires. En même temps, de très nombreux Québécois ont d'innombrables idées de livres et ils écrivent beaucoup, ce que Beaulieu et Broquet ont remarqué également. Cependant, les bonnes idées ne font pas nécessairement de la bonne littérature. Graveline précise que quatre-vingts pour cent des manuscrits qu'il reçoit sont des « romans thérapeutiques », ²⁹⁷ qui ne trouveront pas de lectorat en dehors du cercle de lecture de l'auteur (p. 198).

En même temps, comme Fortin, il souligne que le désir irréprensible des auteurs québécois d'être publiés en France, l'esprit colonisé jouant à plein, les fait accepter de la part des éditeurs français des conditions financières inférieures qu'un éditeur québécois aurait pu lui offrir. Par la suite, le livre est écoulé presque exclusivement sur le marché québécois (p. 138), ayant uniquement une présence symbolique en France, et donc une visibilité quasi nulle. Comme Beaulieu, lui aussi combat « l'exécration colonialisme culturel » (p.46) qui domine sur « cette terre d'inculture qui est la nôtre » (p. 63).

En ce qui concerne la poésie, bien qu'il ait déjà eu des liens avec la poésie et la chanson québécoise à de nombreuses reprises, pour justement chanter le Québec libre et son histoire, tout en en appelant à un réveil des travailleurs exploités, ²⁹⁸ une nouvelle perspective s'ouvre à l'auteur une fois entré dans ce milieu comme éditeur. Graveline

²⁹⁷ C'est-à-dire des romans autobiographiques racontant « un amour passionné ou une insupportable peine de cœur, une petite colère ou une grande révolte, une maladie incurable ou la perte d'un être cher, la découverte de Dieu ou de son inexistence, voire un voyage d'une semaine dans les Caraïbes [...]. Mais abordant des thèmes mille fois ressassés dans la littérature, sans originalité particulière au niveau de la forme sinon carrément mal écrits [...] » (p. 199). Autrement dit, beaucoup d'écrivains, consciemment ou non, réécrivent toujours les mêmes livres.

²⁹⁸ *Chansons d'icitte*, son premier livre publié en 1977 aux Éditions Parti pris.

présente ce milieu comme l'un des « plus durs et des plus mesquins que j'ai eu l'occasion de fréquenter dans ma vie. On s'y jalouse, on s'y vilipende avec une hargne peu commune. Bien plus en tout cas que chez les romanciers, les dramaturges ou les essayistes. Cela doit être inversement proportionnel au nombre de livres que l'on vend et au public que l'on rejoint. » (p. 89).

Dans le champ littéraire, Gaston Miron, premier éditeur ayant fait des études en édition, un des fondateurs de la maison de poésie l'Hexagone, est consacré poète national. Pour sa légitimation comme éditeur (et poète), Graveline s'attribue aussi le statut de seul vrai ami de Miron, contrairement à « certains hypocrites, qui n'hésitent pas, depuis la disparition du poète, à se revendiquer d'une longue amitié²⁹⁹ avec lui, mais que je voyais de son vivant changer de trottoir pour fuir ses discours tonitruants [...] » (p. 13).

Compte tenu de son passé d'indépendantiste et de sa personnalité de combattant, il n'est guère surprenant que Graveline se positionne par rapport à l'état actuel du champ culturel québécois comme un militant engagé, promoteur et défenseur de l'indépendance du Québec et, implicitement, de la langue française et de la culture québécoise (p. 16).³⁰⁰ L'activisme journalistique et politique se transforme, au moment de son entrée dans le monde du livre, en une passion inassouvie pour la littérature québécoise (p. 180), car, selon l'auteur, une société se distingue par sa littérature, alors que les idées (transmises par des livres aussi) mènent le monde (p. 194). Graveline se positionne donc comme « un vaillant petit soldat de la littérature » (p. 239). Défendre et promouvoir la langue française et la littérature québécoise est, pour l'auteur, un positionnement logique dans le champ éditorial et un suivi naturel, un couronnement, de ses activités antérieures.

Quant à Marcel Broquet, par rapport à l'état du monde du livre dans les années 1990-2000, l'auteur, comme petit éditeur indépendant, observe de profonds changements à cause de nouveaux marchés qui s'ouvrent (dans les magasins à rabais comme Costco et Walmart) (p. 220) et affirme sa position claire sur le prix unique.³⁰¹ Le prix du livre

²⁹⁹ Horic revendique une amitié de quarante ans avec Miron. Est-ce à lui que Graveline fait référence?

³⁰⁰ Il s'est « consacré corps et âme à la défense et à la promotion de la littérature québécoise » (p. 245). Il affirme même que seule l'indépendance du Québec permettrait à un auteur d'ici d'obtenir un prix Nobel de littérature (p. 124).

³⁰¹ Fortin aussi est en faveur du prix unique du livre.

québécois est fixé par l'éditeur selon ses coûts de production et devrait être respecté partout (p. 238). En 2011, l'auteur affirme que le monde du livre est à un tournant majeur (p. 249), sans préciser à quoi il fait référence. Par rapport à la littérature québécoise, Marcel Broquet estime que, au moment de l'écriture du dernier chapitre de ses mémoires, celle-ci est riche et vivante, et « les bons livres côtoient non seulement les moins bons, mais aussi et souvent les chefs-d'œuvre » (p. 223-224), ce qui est très loin, à l'opposé même, de l'état de la littérature québécoise à ses débuts dans le monde du livre québécois.

En résumé, dans l'espace de leurs récits personnels, les éditeurs-auteurs des mémoires professionnels, par la présentation de l'état du champ éditorial dont ils sont les témoins privilégiés et par leur positionnement dans ce champ, construisent leur posture éditoriale interne, qui coïncide plus ou moins avec la posture éditoriale externe. Le rapport de l'auteur avec l'état du champ et son positionnement dans le champ sont donc d'autres indices posturaux aucto-éditoriaux. Ainsi, Paul Michaud, pionnier de la librairie laïque, met de l'avant sa résistance dans le milieu de l'édition littéraire au moment où presque tous ont fait faillite. Jacques Hébert se présente comme l'éditeur qui a sorti le livre des librairies et l'a donné au peuple, par l'invention du livre à un dollar et par sa distribution dans de nouveaux points de vente. Stanké et Fortin ne nient pas leur posture d'éditeurs entrepreneurs, ouverts à l'international. Horic se présente comme un éditeur qui a participé activement au changement produit par la Révolution tranquille. Broquet s'alloue la création des deux nouveaux créneaux de l'édition québécoise : le beau livre d'art et le beau livre sur la nature. Graveline vante les bénéfices de la centralisation de l'édition dans de grands groupes.

En plus, pour la plupart des auteurs-éditeurs, l'édition est indissociable de la quête de liberté et de savoir. Déterminés à contourner la censure omniprésente et à faire passer un message d'émancipation et d'ouverture,³⁰² ils adoptent une position culturelle progressiste et nationaliste, et une position éditoriale professionnaliste (minoritaires sur leur propre marché, ils ont lutté pour gagner leur place et faire valoir leurs droits).

³⁰² J. MICHON. *Histoire de l'édition* [...], p. 405.

Le rapport de l'auteur avec les agents du champ éditorial

Dans ce champ éditorial, l'éditeur n'est pas un joueur solitaire. Chef d'orchestre, il est toujours en relation avec les autres gens du livre. Tout comme la posture de l'écrivain n'appartient pas en propre à celui-ci et reste tributaire de tous les agents du champ éditorial³⁰³ (éditeur, correcteur, reviseur, comité de lecture, diffuseur-distributeur, libraire, journaliste, critique, etc.), la posture de l'éditeur se construit aussi en relation.

Les mémoires d'éditeur sont un cas unique. Ils permettent de reconstituer dans le seul espace du récit les relations que le mémorialiste entretient avec les autres agents du champ. Bien que ces relations soient présentées plus dans la perspective de l'éditeur (méta-énonciateur) que dans la perspective d'auteur de récit (énonciateur), se construisant ainsi plus une image éditoriale qu'auctorale, il ne faut pas oublier que l'auteur-inscripteur est indissociable de l'éditeur-personnage principal mis en scène. Par conséquent, les relations en question participent activement à la construction de la posture aucto-éditoriale. Cela dit, parmi toutes ces relations, nous n'allons en esquisser que quelques-unes.

Le rapport de l'éditeur avec le libraire

Paul Michaud et Marcel Broquet, étant libraires et distributeurs avant d'être éditeurs, ont une vision différente des autres auteurs au sujet de cet agent du champ éditorial qu'est le libraire. Cela dit, puisque le premier ouvre sa librairie au début des années 1940 et le second en 1959, le combat qu'ils ont mené comme libraires est différent d'un certain point de vue et semblable d'un autre, ce qui a une incidence sur leur posture aucto-éditoriale. Paul Michaud-libraire construit sa posture comme libraire laïque, contre le libraire religieux. Puisque « religieux-laïque » est l'aspect autour duquel l'auteur construit son récit, la posture anticléricale sera prolongée dans le métier d'éditeur. Ainsi, au moment où il devient éditeur, il voit le libraire laïque plutôt comme

³⁰³ M.-P. LUNEAU et M.-È. Riel. « « Je ne dis pas qu'un moche va gêner les ventes, [...] », p. 199.

un allié dans son éternel combat anticlérical et comme un agent progressiste que comme un intermédiaire qui prend la « plus grande part du gâteau ». Quant à Marcel Broquet-libraire, il place son combat à un autre niveau, face aux libraires-grossistes et aux grossistes-éditeurs. D'un côté, comme ex-libraire, il comprend que le libraire est submergé par l'offre et les nouveautés, à cause de la surpublication des éditeurs. D'un autre côté, comme éditeur, il est lui-même contraint à publier trop, cela à cause précisément à cause du système éditorial, du marché compliqué du livre, etc. (p. 237). De plus, les nouveaux lieux de vente du livre (pharmacies, dépanneurs, grands magasins) nuisent au libraire, ce qui n'empêche pas l'éditeur de vendre, comme tous les éditeurs, par internet, éliminant ainsi le libraire-intermédiaire.

La manière initiale de production artisanale de l'Hexagone implique une vente des livres par souscription, ce qui élimine le libraire-médiateur-. Au moment de la sortie de la maison de sa phase artisanale, vers 1967, la vente par souscription a été remplacée par des méthodes de commercialisation des livres plus adéquate. Si une partie de la production était vendue au Secrétariat de la Province, le reste des livres de poésie était vendu par la librairie Déom qui, bien qu'assumant vaillamment la diffusion de presque toute la poésie québécoise, ne cherchait pas la rentabilité. La relation d'Alain Horic avec le libraire Jean Bode semble cordiale, car le libraire est pour l'éditeur un maillon indispensable dans la vie d'un livre.

Victor-Lévy Beaulieu, de son côté, apprécie beaucoup le passionné, courageux et connaisseur de la poésie québécoise libraire-éditeur Jean Bode qui lui rappelle le libraire-éditeur parisien José Corti, son départ ayant laissé un vide dans la vie de Beaulieu. Mais l'auteur n'a pas la même estime pour Henri Tranquille, auquel il trouve une réputation surfaite, ni pour le libraire (qui n'est pas nommé) de livres érotiques, à qui pourtant il doit la découverte du monde de l'édition. En même temps, le libraire-professeur gauchiste à barbe longue de la Librairie québécoise sur la rue St-Denis lui est indifférent. Ainsi, dans son récit, Beaulieu ne présente pas tant ses relations avec l'agent-libraire ni ses opinions sur la relation éditeur-libraire, que ses relations avec les personnes qui se trouvent derrière ces appellations.

Contrairement aux autres, Fortin n'est pas si compréhensif à l'égard du libraire. C'est même le contraire. Il accuse le libraire de sabotage de la littérature nationale et de

l'édition québécoise. De même, Jacques Hébert désire se libérer du libraire et sortir du ghetto des librairies (au nombre d'environ vingt-cinq dans tout le Québec en 1958, p. 98). À cet effet, il imagine la formule du livre à un dollar qui devient disponible dans les kiosques à journaux et de tabac, et dans les dépanneurs (lui aussi désire donc éliminer le libraire, ce commerçant qui exige 40 % du prix d'un livre).

Alain Stanké et Pierre Graveline n'abordent pas cette relation, qui peut être cordiale ou houleuse, entre libraire et éditeur.

Le rapport de l'éditeur avec les autres éditeurs

Le rapport de l'éditeur-auteur de mémoires professionnels peut être analysé à deux niveaux : la relation que l'auteurs-éditeur entretient avec l'éditeur de ses mémoires (au cas où il ne fait pas d'autoédition) et la relation entre l'auteur-éditeur avec ses confrères qu'il a côtoyés dans son parcours professionnel. Ce second niveau peut être séparé à son tour en relations avec les confrères québécois, relations avec les éditeurs français et finalement relation avec les autres éditeurs étrangers. Les manières de se positionner par rapport à ces postures sont précisément autant d'indices posturaux. Sans couvrir tous ses aspects, nous esquisserons quelques-unes de ces relations.

Jacques Hébert est le seul à mentionner l'éditeur de son récit professionnel, c'est-à-dire Victor-Lévy Beaulieu, qui l'a incité à écrire les présentes lignes et à qui il consacre le premier chapitre. Écrire est alors une manière de rappeler à Beaulieu « les heureux joyeux souvenirs, gardés au frais, des années où [Beaulieu] a été directeur littéraire des Éditions du Jour, donc mon plus proche important collaborateur, de 1969 à 1973, l'âge d'or de la maison. » (p.10) Il mentionne encore que Beaulieu a eu le bon goût de choisir la plus gracieuse et noble famille de caractères, le Garamond. Sur un ton blagueur, et ayant présenté ses préférences, Hébert redoute les avocats de Stanké (p. 20).

Quant à Stanké, fidèle à lui-même, il ne parle que de manière positive des autres éditeurs. Ainsi, parle-t-il de son confrère et ami Jean-Jacques Pauvert, avec qui il fait des affaires internationales, de son confrère Albin Michel (p. 36), de Paul Michaud, le fidèle éditeur et ami d'Yves Thériault qui a constamment fait preuve d'une très grande générosité à l'égard de l'écrivain (p. 43), de Jacques Hébert qui avant de devenir un

« copain » et sénateur, a été un sérieux concurrent dans l'édition. Alain Stanké caractérise celui à qui il a succédé à la direction des Éditions de l'Homme, en 1961, comme un « découvreur, esprit brillant, causeur, charmeur ». L'auteur admire particulièrement J. Hébert pour sa façon de présider des comités, avec un humour hors pair (p. 191). Après avoir collaboré une dizaine d'années avec les éditeurs américains, il s'est lié d'amitié avec bon nombre d'entre eux (p. 219). Ce qui est intéressant de souligner est que les éditeurs français sont décrits comme des « confrères », tandis que les éditeurs québécois sont perçus comme des « concurrents ».³⁰⁴

Comme il est attendu, car annoncé dans le titre, Alain Horic présente dans son récit sa relation de longue date avec le poète-éditeur Gaston Miron, dans ses hauts et ses bas. Miron et Horic, ce tandem indissociable (p. 35), forment une seule âme dirigeant toutes les facettes de leur société d'édition. Ils décident et accomplissent tout à l'unisson, en harmonie, en cohérence et en amitié, soutient Horic (p. 34). Cela dit, plus loin, Horic précise aussi, sur un ton ironique, amer et éloquent, l'affliction causée par l'oubli de son travail. « Gaston Miron, maître à bord suprême du navire nommé l'Hexagone, navigue en solitaire intrépide, anime le vent et la voile, la mer et les flots, l'éclaire et le tonnerre, les ailes et les nageoires, les machines et les turbines; anime et dirige de façon omnipotente, omnisciente, sans partage. Il accoste le quai au terme d'une longue traversée, les soutes comblées de livres et d'un trésor littéraire dont il est le seul maître » (p. 49).

Victor-Lévy Beaulieu a de la considération pour celui qui lui a appris les rudiments du métier d'éditeur. L'auteur utilise beaucoup d'encre pour son confrère éditeur et écrivain Jacques Hébert qui a eu une grande influence dans sa vie professionnelle et avec qui il a des affinités évidentes. Il peint un portrait beaucoup plus détaillé de Hébert que ne le fait ce dernier lui-même dans son récit *En 13 points Garamond*. Jacques Hébert, « le héros de nos jeunes années » (1950), « symbole de toutes les audaces et de toutes les libertés », met la liberté au-dessus de tout (p. 58). Anticlérical et radical, éditeur de la jeune littérature, il prend le relais du Cercle du livre de France de Pierre Tisseyre, qui avait perdu son flair d'éditeur (p. 63). Au moment où l'éditeur québécois n'était pas pris

³⁰⁴ Par exemple, il arrivait à Yves Thériault d'aller butiner auprès de l'un ou l'autre de ses concurrents (p. 43).

au sérieux et qu'on percevait comme un amateur, « ce fut l'un des mérites de Jacques Hébert de tenir son bout pour obtenir de Grasset cette reconnaissance qu'on ne lui voulait pas accorder » (p. 70). Avec son ouverture d'esprit, son côté gavroche, son esprit contestataire, Hébert est très populaire auprès des jeunes écrivains (p. 74). D'une imagination galopante, d'une grande exigence, très convaincant (p. 95), Jacques Hébert fait des lancements de livres originaux ou bizarres, à un rythme affolant (p. 99). Libéraire politiquement (p. 99), il n'est pas un homme fait pour la routine. Audacieux et imaginatif, il aime les défis éditoriaux (p. 103). Cela dit, ses convictions fédéralistes et son mépris pour le nationalisme (p. 111) créent une faille dans l'admiration que Victor-Lévy Beaulieu lui voue et séparent les deux hommes dans leur vie professionnelle.

Par contre, Victor-Lévy Beaulieu se méfie d'Alain Horic et de Gaëtan Dostie « qui étaient loin d'être des phénix comme gestionnaires et même comme simples éditeurs, le premier se faisant bien mollaçon à l'Hexagone et le deuxième ayant les yeux trop grands pour la petite panse qu'étaient devenu Parti pris après l'entrée de Gérald Godin en politique. » (p. 170) De même Pierre Tisseyre, après avoir été pendant vingt ans le maître du roman québécois, en vieillissant, a perdu son flair et est devenu négligeant et arrogant (p. 63).

De son côté, Pierre Graveline a en grande estime V.-L. Beaulieu (p. 37), mais le rapport avec les autres éditeurs n'est pas trop cordial. Il présente plutôt un règlement des comptes, pas toujours honorable. De Jean Royer, un de ses collaborateurs qui a participé à son apprentissage intensif de ce nouveau métier d'éditeur (p. 65), Graveline écrit qu'« après le décès de Gaston Miron, son attitude se transforma. Il commença à se percevoir comme le "successeur et l'héritier de Miron", proclamant qu'il était la « "caution littéraire" du groupe Ville-Marie, posant de plus en plus de gestes d'autopromotion » (p. 65).³⁰⁵ Cette « attitude de résistance boudeuse » a conduit à la « nécessaire rupture avec le "règne" de Royer » (p. 67). De Jean-François Nadeau, le remplaçant de Royer, il note que ce « fils unique et [cet] individualiste en âme, n'était pas [...] un chaud partisan du travail collectif [...] Malgré mes encouragements répétés, il ne faisait pas vraiment d'efforts pour s'entourer d'une équipe de directeurs de collection. »

³⁰⁵ Graveline ne fait-il pas exactement la même chose?

(p. 70) Il affirme aussi que Nadeau a la capacité de mener une grande carrière d'historien, d'universitaire, de journaliste ou d'éditeur, mais qu'il est incapable de tout réussir en même temps et qu'il devrait se disperser moins s'il désire faire sa marque (p. 72). Finalement, il juge que ces deux hommes étaient plus ou moins incompetents, et qu'il devait faire le travail à leur place : « je m'attelais d'abord à réaliser ce que ni Royer ni Nadeau, malgré mes adjurations maintes fois réitérées, ne s'étaient résolus à faire : créer une véritable équipe éditoriale autour de la poésie » (p. 75). Par contre, il reconnaît à plusieurs reprises les mérites d'Alain Horic dans cette maison d'édition (p. 18, p. 73, p. 228) (reconnaissance sollicitée par Horic en 2004 dans ses mémoires). Alain Stanké ne bénéficie pas de la même faveur, étant présenté comme un « éditeur ingrat » (p. 205). Sur Jacques Lanctôt, il n'a pas beaucoup de mots d'appréciation non plus.

Par ailleurs, Jacques Fortin expose plutôt, quant à lui, ses relations, surtout de coédition, avec les éditeurs français et américains plutôt qu'avec ses confrères québécois. Il mentionne pourtant Alain Stanké qui « avec sa fougue et son audace », a réussi le « coup fumant » en battant les Français pour les *Mémoires* de Richard Nixon (p. 79).

La relation avec les éditeurs français est décrite aussi par tous les éditeurs-auteurs des mémoires professionnels dans la même perspective, comme nous l'avons vu jusqu'ici. Ainsi, les éditeurs français ont dominé et dominent encore le marché du livre québécois; ils ne prennent pas l'éditeur québécois au sérieux; ils publient des auteurs québécois pour s'accaparer le marché du Québec et non pour leur offrir une visibilité en France; quand ils pratiquent la coédition, ce n'est pas toujours équitable, etc.

Le rapport de l'éditeur avec les auteurs de son écurie

Avant d'écrire leurs mémoires (ou le récit qu'ils réfutent être des mémoires dans le cas de Stanké et Hébert), les éditeurs ont une longue expérience avec les écrivains, auteurs de leurs écuries. Ce rapport a participé activement au parcours professionnel des éditeurs et au succès ou à l'échec de la maison d'édition. Les éditeurs expriment la relation avec l'un de ses auteurs à la fois en racontant les événements passés de leur perspective, en dressant le portrait de l'écrivain et en présentant la manière d'écrire de cet auteur. Au cœur du rapport de l'éditeur-mémorialiste avec les auteurs-vedettes de son

écurie demeure la notion de transfert de capital symbolique. L'éditeur se consacre par l'intermédiaire de ceux qu'il a consacrés auparavant, de qui il a fait la renommée.

Selon la posture adoptée, la plupart des auteurs-éditeurs choisissent de présenter et portraiturer leurs auteurs-vedettes, qui ont fait la fortune de l'entreprise, pour se légitimer comme un éditeur professionnel, ou bien les écrivains aux caractères difficiles, voire insupportables (qui ont causé même parfois la faillite de leur éditeur), pour justifier un ou plusieurs de leurs échecs. Ces présentations et portraits sont détaillés ou brefs selon le style de chaque auteur. Parfois, les auteurs-éditeurs mentionnent le style d'un écrivain ou la vision d'un autre qui ne sont pas leurs auteurs-vedettes, se positionnant tout de même par rapport à eux.

Paul Michaud tient à préciser la manière d'écrire de la romancière Charlotte Savary, s'opposant ainsi à elle. La langue pure, sans emphase, qui n'a rien à dire, mais qui le fait correctement, n'emballe pas Michaud (p. 76), car il a une vision opposée d'un style (comme le témoigne le style de ses mémoires). Également, Marcel Clément, qui possédait un don de persuasion, mais qui était engagé dans des mouvements religieux, n'avait pas touché sa corde sensible (encore sa posture antireligieuse) (p. 77). À cause du style et du caractère religieux, l'œuvre des deux écrivains s'est soldée en échec, explique Michaud. Cela dit, la relation qui occupe et tourmente l'esprit de ce dernier est de toute évidence celle avec Yves Thériault qu'il présente sur un ton fataliste à partir du moment où il devient son éditeur jusqu'au moment où il cesse ses activités éditoriales, les deux causés par cet écrivain de talent (p. 75). Bien que Michaud le peigne parfois de manière caustique, parfois ironique, regrettant, par exemple, de ne pas l'avoir jeté dans la Seine quand il en a eu l'occasion, tellement le caractère de Thériault l'a exaspéré, il lui reconnaît tout de même son talent d'écrivain. Ainsi, Yves Thériault, qui se croyait destiné à « porter nos lettres à bout de bras, persuadé d'être celui que notre littérature attendait pour la sortir du terroir et lui donner un accent d'universalité », était frustré, rancunier, inconstant, nonchalant, boudeur, orgueilleux, etc. (p. 82-83), ne respectant, du reste, aucun contrat éditorial (comme le mentionne Stanké aussi).

Si le portrait que réalise Michaud d'Yves Thériault est disséminé sur plus de la moitié du livre, les portraits réalisés par Jacques Hébert se limitent à deux, trois adjectifs, sans virgule ni conjonction de coordination, à son habitude. Ainsi, Roch Carrier est « timide gauche, bafouillant presque » (p. 116) et Marie-Claire Blais, « mille fois plus timide que Roch Carrier » (p. 121), « couventine », « généreuse débordante de cœur » (p. 123). Et finalement, Hébert présente « l'unique étonnant Jacques Ferron » (p. 131), « un personnage long dégingandé au profil d'aigle » (p. 132), qui écrit des lettres au *Devoir* « impitoyables cruelles, mais d'une drôlerie irrésistible » (p. 133). Quand celui-ci écrit que Jacques Hébert publie « n'importe quoi », la réaction de ce dernier est de lui offrir à publier ses lettres sous forme de livre (p. 134). Bref, les auteurs des Éditions du Jour formaient un groupe « riche disparate bigarré marrant... unique en ville! » (p. 136)

Le livre *Occasions de bonheur* est une anthologie de récits biographiques d'une cinquantaine de personnages que l'auteur dépeint. Cependant, parmi ses auteurs-vedettes, Alain Stanké ne peint en détail que les portraits d'Yves Thériault (p. 41-49), Gabrielle Roy (p. 51-67), Victor-Lévy Beaulieu (p. 116-123) et Henry Miller (p. 73-85). Pourquoi ces derniers et non Hubert Aquin, Yves Beauchemin, Michel Tremblay, Claude-Henri Grignon, Roch Carrier, Arlette Cousture, René Lévesque, Marie-Claire Blais, Robert Charlebois, le Dr Hans Selye et encore beaucoup d'autres que Stanké a connu? Peut-être parce que le « bûcheron égaré parmi les scribes » (p. 41) qu'est Yves Thériault, la « petite fille égarée dans un monde trop vaste » (p. 51) qu'est Gabrielle Roy et le « grand artisan du théâtre et l'écrivain de grand talent qui écrit comme [il] respire » (p. 117) qu'est Victor-Lévy Beaulieu figurent parmi ses proches. Dans ces récits biographiques, Stanké souligne la grande amitié qui les unit. Par exemple, il affirme à Yves Thériault que « depuis le jour où je t'ai rencontré je souffre de la ... THÉRIAULTSCLÉROSE! » (p. 46) disant avoir été dans une permanente lune de miel avec lui jusqu'à sa mort (contrairement à Paul Michaud). À propos de Gabrielle Roy, « notre amitié est née très tôt, très vite. Elle était d'évidence et faisa[i]t autorité dans nos rapports. » (p. 52) Avec Victor-Lévy Beaulieu, l'amitié est encore plus profonde, de longue date et plus personnelle, Beaulieu ayant été infecté par la poliomyélite et hospitalisé en même temps que le fils de Stanké. Cela dit, s'il avoue être ami avec Hubert Aquin (p. 33) et beaucoup

d'autres (Stanké est le type d'homme pour qui tous sont ses amis), il ne juge pas nécessaire de leur consacrer un chapitre. Quant à Henry Miller, Stanké lui réserve plusieurs pages, peut-être parce qu'il a publié le seul livre du romancier et essayiste américain écrit directement en français et publié sous forme de manuscrit, *J'suis pas plus con qu'un autre* (Éditions Alain Stanké, 1977). L'auteur, à son habitude, en fait un portrait ni flatteur ni accusateur, mais objectif, par une suite d'adjectifs : écrivain de génie, peintre amateur, don Juan professionnel, romantique, misogyne, anarchiste, voyeur, moraliste, égotiste, curieux, bavard, habile, charmeur... et la liste continue (p. 73).

Pour le même transfert de capital symbolique, Alain Horic, vers la fin de son livre fournit trois brefs témoignages sur des personnages qui ont influencé sa vie professionnelle, autres que Gaston Miron, et qu'il a publiés comme éditeur, c'est-à-dire Gérald Godin (p. 151-153), Pierre Vallières (p. 155-158) et Roland Giguère (p. 159-160). En présentant Gérald Godin, poète, éditeur et homme politique, et leurs relations, Horic se positionne tout d'abord comme poète (Godin a fait la critique de son deuxième recueil de poésie, qui l'a dérouté). Ensuite, il se présente comme éditeur engagé et indépendantiste (ils sont tous les deux engagés autour du même idéal à la fois littéraire et politique qui consiste à se rapprocher les pouvoirs économiques et culturels du Québec, pour un Québec indépendant). Et finalement, Horic se met en scène comme l'éditeur de l'œuvre poétique de Godin, comme celui qui a rendu possible la reconnaissance nationale et internationale de Godin,³⁰⁶ devenant ainsi l'artisan de ses nombreux prix. La relation et l'amitié avec Pierre Vallières sont présentées de la même manière, ayant comme résultat les mêmes postures aucto-éditoriale de Horic : poète, militant pour l'indépendance (du Québec et de la Bosnie-Herzégovine), éditeur politique et culturel engagé,³⁰⁷ qui publie des écrivains et poètes engagés (« Pierre Vallières était un authentique militant, activiste, dissident communautariste, libertaire et idéaliste engagé. Il s'est voué et dévoué à défendre la dignité humaine et la liberté [...] en pure gratuité, en toute générosité, ni pour l'argent ni pour la gloriole. Tel était Vallières sa vie durant. » p.

³⁰⁶ Il se légitime comme éditeur.

³⁰⁷ « C'est par le biais de l'édition que j'allais contribuer à l'essor de la littérature québécoise. » (p. 157)

156) Comme l'hommage que Horic rend à Roland Giguère³⁰⁸ est en vers, le mémorialiste-éditeur se positionne par rapport à celui-ci principalement comme poète, son poème participant ainsi à la construction de la posture auctoriale d'ordre poétique de Horic.

Quant à Victor-Lévy Beaulieu, si son opinion sur les éditeurs est souvent peu flatteuse (excepté Hébert), les rapports avec ses auteurs sont plutôt collégiaux, fraternels même (p. 145). Il se trouve plus d'affinités avec les écrivains qu'avec les éditeurs. Avec les autres écrivains, il se sent vraiment en famille. Par exemple, il considère Marie-Claire Blais comme la grande sœur qu'il aurait voulu avoir (p. 68). En plus, il partage avec Hubert Aquin, Jacques Ferron, Marie-Claire Blais, Michel Tremblay et quelques autres (ces héros de sa génération d'écrivain), les mêmes idéaux socio-culturels et politiques. Ils participent tous à l'ébullition culturelle et au façonnage d'un pays libre et socialiste (p. 75). Toutefois, les portraits de ceux-ci qu'il fait ne sont pas très détaillés.

Dans son récit, Jacques Fortin présente lui aussi ses relations privilégiées avec les auteurs les plus célèbres de son écurie comme Pierre Vallières, Yves Beauchemin, René Lévesque, Lise Payette, Raymond Plante, Jack Kerouac et beaucoup d'autres. En rapportant les relations conflictuelles avec l'écrivain à chaîne André Matthew et avec Arlette Cousture, il met en évidence un autre aspect de sa posture éditoriale : il respecte les droits d'auteurs et il attend le respect de ses droits éditoriaux, le contraire provoquant de nombreux procès. Il tient à expliquer son désaccord avec Arlette Cousture. Tout au long du livre, il donne sa version des faits, mais comme Stanké, il s'abstient d'avoir une attitude négative. Il en profite aussi pour démentir les propos du journaliste Réginald Martel selon lequel Québec/Amérique aurait des problèmes financiers (p. 197).

En plus d'offrir sa perspective sur certains événements liés à ses relations avec les auteurs afin de se justifier, Fortin dresse souvent de brefs portraits psychologiques, sans s'attarder sur le style d'écriture de ses auteurs. Le plus important aux yeux de cet auteur-éditeur est son collaborateur et auteur Gilbert LaRocque. En le portraiturant, Fortin se

³⁰⁸ Roland Giguère est un poète, écrivain, peintre, graveur québécois et éditeur des Éditions Erta, où Horic a publié son premier recueil de poésie *L'aube assassinée*, en 1957.

présente lui-même aussi, autant par identification que par opposition. Fortin aimait sa franchise, son intransigeance, sa grande culture et son intérêt pour la littérature (p. 40), ainsi que son caractère fougueux, son humour mordant et son sens de la repartie (p. 41). En plus, LaRocque était tellement différent de lui à tous points de vue : « Il avait une compétence littéraire et une maîtrise de la langue que je ne possédais pas. En plus de son expérience dans l'édition, il connaissait bien le milieu littéraire, étant lui-même un auteur connu et respecté. » (p. 41) En reconnaissant ses limites littéraires et sa connaissance limitée du milieu littéraire proprement dit, Jacques Fortin se présente moins comme un homme de lettres que comme un homme d'affaires (il s'entoure de gens compétents en littérature pour combler ses manques, capables d'obtenir de bons résultats, des succès et faire progresser ainsi l'entreprise). Le portrait très flatteur de LaRocque, décédé alors et trop tôt, montre le rôle important qu'il a occupé dans la maison d'édition Québec\Amérique. D'ailleurs, Fortin a beaucoup de mal à lui trouver un remplaçant.

Semblable à Stanké, Pierre Graveline réserve beaucoup d'espace dans son récit aux relations qu'il a entretenues avec les poètes, essayistes et romanciers qu'il a édités comme directeur général du Groupe Ville-Marie Littérature. En plus de raconter les circonstances de leurs rencontres et des événements (et discussions) qui les ont liés ou les ont séparés, il produit leurs portraits psychologiques et auctoriaux.

Pierre Graveline, en affirmant que « les écrivains n'habitent pas vraiment la même planète que nous, pauvres lecteurs, monotones et rabat-joie éditeurs, soumis aux aléas du réel » (p. 117), se positionne d'emblée et surtout comme éditeur et comme lecteur. Pour lui, un éditeur possède ces « qualités », comparé à l'écrivain qui est un être de fiction, créateur de mondes imaginaires et en même temps interlocuteur passionnant. Côté, écouter et accompagner ces personnages a été l'une de grandes joies de sa vie d'éditeur. Certes, il nous est impossible de rendre compte de toutes ces relations qu'il présente et qui l'ont formé finalement comme éditeur. N'en regardons qu'une, à titre d'exemple du positionnement de l'auteur-éditeur envers ses auteurs, soit Dany Laferrière, l'un des romanciers avec qui Graveline a eu des rencontres et discussions des plus passionnantes (p. 119). D'abord, au départ, il n'a pas été évident de nouer une relation avec ce jeune journaliste haïtien activiste qui avait décidé de rester fidèle à son premier éditeur, Jacques

Lanctôt, mais, au fil des années, considérant Graveline comme l'un de ses éditeurs, a fini par établir un excellent rapport de confiance entre eux (p. 120). Comme Beaulieu, il semblerait que Graveline a plus d'affinités avec les auteurs qu'il édite qu'avec ses collaborateurs. Graveline peint Dany Laferrière d'une manière très élogieuse : très doué pour la communication publique, jamais à court d'explication ni d'anecdotes, doté d'une solide intelligence, possédant une vaste culture littéraire, etc. En affirmant que Laferrière était en mesure autant que lui de porter un jugement éclairé sur les nombreux et divers éditeurs français (p. 123), Graveline se présente ainsi lui-même comme étant au courant de l'état de l'édition française. De plus, ils partagent le même regard lucide sur les prix littéraires (p. 123-125).

Pour résumer, si une posture auctoriale se construit en relation, voire à l'encontre d'autres postures, une posture éditoriale, par transposition, fait de même. Un éditeur se construit une posture professionnelle par les relations qu'il entretient avec tous les autres acteurs du monde du livre, libraire, distributeur, l'primeur, autres éditeurs, auteurs de son écurie, etc. Dans le cadre de son récit de carrière, l'éditeur rend compte de ces interactions qui le construisent précisément comme éditeur. De plus, il a l'opportunité de donner sa version des faits, de se (re)définir et de se légitimer ainsi comme éditeur.

Le rapport de l'auteur avec les lettres

L'éditeur, intermédiaire entre l'auteur et le public, appartient à la fois au monde des lettres et au monde des affaires. En présentant sa relation avec les libraires et les auteurs-vedettes, l'éditeur fait une incursion dans le monde de lettres. Cependant, le rapport de l'auteur-éditeur avec les lettres ne se limite pas aux acteurs de la chaîne du livre. Les attitudes envers l'objet-livre (l'aspect physique, les mots des autres, la forme des mots et des lettres, la beauté physique de l'écriture, etc.) ainsi qu'envers la littérature (la lecture et l'écriture) sont autant d'indices posturaux. La plupart des éditeurs ont une posture de passionné/fasciné/amoureux soit envers l'objet-livre et ses composants, soit envers la littérature.

Ainsi, Paul Michaud affirme : « [...] j'étais intoxiqué; car j'étais pris non seulement par la beauté d'un vers ou de la justesse d'une sentence, mais aussi par l'aspect physique d'un livre, sa vétusté, l'odeur des encres et du papier, la résistance à l'oubli d'un incunable, l'invite d'une reliure, happé par la seule jouissance d'en soupeser un, de le retourner, rame/dos, d'en apprécier la typo. » (p. 30) Cette grande passion pour le livre et la lecture est le déclencheur de ses métiers dans le domaine du livre. Pour Michaud, le livre, synonyme de culture, est une valeur interdite (p. 29). La preuve est qu'il n'y avait pas de livres chez aucun des siens (excepté *L'almanach du peuple*) et encore moins de bibliothèque personnelle (p. 41). L'indifférence de la famille face aux livres est causée par les « préjugés contre tout ce qui pouvait se faire sans effort physique, toutes formes d'art étant tenues pour du batifolage, les plus viles logeant à l'enseigne de la lecture et du théâtre. » (p. 41) Il n'y avait pas non plus de bibliothèque scolaire (p. 26).

Quant à Jacques Hébert, il entretient un rapport très serré avec l'écriture et, implicitement, avec la lecture, car pour écrire, il faut d'abord lire beaucoup (à ce sujet, tous les éditeurs affirment la même chose). Il a toujours été fasciné par « les caractères typographiques, par chaque lettre, petit chef-d'œuvre unique, par le mot imprimé, plein de promesses comme l'enfant qui vient de naître, par la page remplie fourmillante qui nous interpelle en noir et blanc, enfin par le livre tout entier qui a le pouvoir de nous plonger dans le rêve, cet "aquarium de la nuit" comme dit Victor Hugo, dont le plus souvent on sort rafraîchi, purifié, un brin meilleur... » (p. 11-12). Tout aussi fasciné était-il par l'odeur de l'encre (p. 71, p. 91).

La beauté physique de l'écriture fascine aussi Beaulieu, car la calligraphie ouvre déjà tout le champ de la poésie (p. 69), d'autant plus que son écriture est tellement illisible qu'il a dû se résigner à écrire en lettres majuscules. Comme son mentor, Hébert, il est passionné par la forme des lettres et enivré par l'odeur de l'encre. Le motif de l'odeur de l'encre est aussi récurrent dans les mémoires des autres éditeurs. Cette fascination/passion que provoque cette odeur rappelle la matérialité du livre et le fait que l'éditeur est celui par qui advient le livre. Sans cette matérialité, le livre n'existe pas.

De même, Marcel Broquet se déclare d'emblée amoureux du livre malgré le fait qu'il a appris à lire très tard, à cause de circonstances sociales. Comme Michaud, il n'avait pas accès aux livres, les bibliothèques personnelles étant un luxe que seulement

les riches pouvaient s'offrir, et les bibliothèques scolaires, même municipales, étant inexistantes (p. 112). Sa famille ne possédait que la *Sainte Bible* et l'almanach du peuple *Le messenger boiteux*. Mais au moment où il lit *Sans famille* d'Hector Malot, sa passion pour « LE LIVRE » se déclenche (p. 114).

Le militantisme journalistique et politique pour l'indépendance du Québec de Pierre Graveline se transforme, au moment de son entrée dans le monde du livre, par une passion inassouvie pour la littérature québécoise (p. 180), car, selon l'auteur, une société s'identifie par sa littérature nationale, les idées (transmises par des livres aussi) menant le monde (p. 194).). Défendre et promouvoir la langue française et la littérature québécoise est, pour l'auteur, un positionnement logique dans le champ éditorial et un suivi naturel, un couronnement, de ses activités antérieures. Cette passion pour la littérature coïncide avec la passion pour l'édition, écrivant que « Ma passion littéraire, intense et exigeante, épuisante, mais enthousiasmante, aura persisté une décennie entière, et cela, uniquement dans sa phase « groupe Ville-Marie Littérature » puisque, plusieurs années après mon départ de la direction de ce groupe et malgré tous mes efforts de désintoxication, cette passion semble s'avérer incurable. » (p. 223)

Alain Horic affirme que « Mon rapport amoureux avec l'édition et la littérature est au rendez-vous à son enseigne, toujours fidèle à sa vocation littéraire initiale, cet idéal réaliste, porté par des pratiques éthiques et esthétiques tangibles. » (p. 53) Autrement dit, Horic, esprit pragmatique, garde les idéaux réalisables et renonce aux idéaux inaccessibles, restant le plus « littéraire » possible.

Jacques Fortin se positionne d'emblée comme un éditeur pour qui la qualité du livre (matérielle et du contenu) est primordiale. Alors, plutôt que de se montrer passionné par l'objet-livre, il se décrit comme rigoureux et perfectionniste, pour donner au public un objet soigné, fini (p. 47). Pour ce faire, il s'entoure des professionnels dans tous les domaines (graphiques, révision, publicité, etc.).

Le rapport de l'auteur avec le parcours éditorial

La rétrospective du parcours professionnel, liée étroitement à la manière de se rapporter à l'état du champ culturel (littéraire et éditorial), est le moyen principal de légitimation des auteurs-éditeurs et de construction de la posture éditoriale. Les détails de cette carrière sur lesquels un auteur-éditeur met l'accent ou qu'il omet sont donc des indices posturaux éditoriaux.

Le libraire-éditeur

Il n'est pas inhabituel, dans le monde de l'édition, de raccorder la production des livres à la vente, de partir du statut de libraire pour arriver à celui d'éditeur. Tel est le cas de Paul Michaud et Marcel Broquet, libraires-éditeurs.

Après dix ans de combats comme libraire, Paul Michaud décide de changer de métier et de « prendre la bure », selon l'expression de l'auteur (p. 79). Ayant déjà un pied dans l'étrier, il lui a été aisé d'opter pour l'édition. Ainsi, il pourrait poursuivre ses ambitions, jouir de ses affinités, et, par surcroît, rêver d'une pléiade d'auteurs à succès (p. 80).³⁰⁹ Au début des années cinquante, dans un monde éditorial on ne peut plus en déroute (p. 75), il se lance dans le domaine de l'édition, et transforme la librairie Institut littéraire du Québec en maison d'édition. À ce moment-là, Michaud avait déjà mis en place un système de vente par correspondance et par abonnement (initiateur du Club du livre à Québec, l'auteur se forge une réputation dans le domaine de la vente). Avare en dates, l'auteur explique plutôt les circonstances extérieures et les états d'âme qui l'ont introduit dans le monde de l'édition (p. 74-75).

Son aventure d'éditeur commence avec *Les vendeurs du temple*³¹⁰ d'Yves Thériault (1951), un auteur qu'il a lancé, et se conclut dix ans plus tard avec deux livres du même auteur, *Cul-de-sac* et *Les Commettants de Caridad* (1961). Ainsi, Yves Thériault, l'auteur-vedette de Michaud, l'introduit (p. 116-117) au monde de l'édition,

³⁰⁹ Il semblerait que, comme pour Fortin, son rêve est de découvrir des auteurs à succès.

³¹⁰ « Ce roman satirique sur le haut clergé reflète bien les convictions anticléricales de l'éditeur. » J. MICHON (dir.). *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX^e siècle. Le temps des éditeurs. 1940-1959*, Montréal, Fides, 2004, p. 327-328.

l'accompagnant jusqu'à son retrait (p. 249-263).³¹¹ Durant ces dix ans, son travail éditorial est mis sous le signe de l'attente d'une fortune qui tarde à venir, d'un best-seller qui pourrait convaincre son banquier (p. 95). S'il réussit quelques bons coups avec Roger Lemelin, Yves Thériault et Marie-Claire Blais, il passe aussi à côté de nombreux succès (par exemple, deux romans suivants de Marie-Claire Blais, récupérés par Jacques Hébert, et *Agaguk* de Thériault dont le succès viendra par la suite).

De même, le libraire-éditeur Marcel Broquet passe de la vente à l'édition de livres. Pendant ses presque vingt ans comme libraire (1959-1978), il s'est confronté souvent à une demande qu'il n'a pas pu exaucer de livres sur la nature et l'art québécois. Aussi, le libraire se dirige-t-il vers l'édition pour combler ce manque. Effectivement, ces livres font son succès comme éditeur commercial (de livres pratiques). L'auteur tient à préciser ces succès justement pour se légitimer et s'identifier comme éditeur, la précision des succès professionnels étant donc un autre indice postural éditorial. Il faut préciser que l'auteur-éditeur, spécialisé à ce moment-là uniquement sur de livres pratiques, n'est pas inclus dans l'*Histoire de l'édition littéraire* de Michon.

Après plus de vingt ans (1978-2000) d'édition pratique, en l'an 2000, Marcel Broquet cède la maison d'édition qui porte son nom à son fils Antoine, ce qui est toute une aventure, longue, scabreuse et risquée (p. 236). Celui-ci, homme d'affaires avant tout (p. 236), désire axer sa production sur des ouvrages pratiques,³¹² tandis que son père, Marcel Broquet, amoureux de littérature depuis toujours, aimerait précisément y ajouter une section littéraire. Alors, pour « se faire plaisir », malgré les commentaires négatifs sur l'édition littéraire, en 2007, Marcel Broquet fonde, avec Rosette Pipar, une nouvelle maison d'édition qui porte encore son nom : *Marcel Broquet, la nouvelle édition* (cependant, cette nouvelle maison littéraire n'est pas mentionnée non plus dans l'*Histoire*

³¹¹ En raison du demi-succès d'*Agaguk* du même auteur (1958), (ce livre, qui semblait être le best-seller tant attendu, mais qui n'en est pas un à cause du caractère de l'auteur qui harcèle toute la gent féminine des Éditions Grasset), Paul Michaud, couvert de dettes, décide de conclure cette aventure. L'écroulement de son monde est suivi par un infarctus du myocarde de l'auteur-éditeur. Cet événement est très éloquent pour l'influence que peut avoir tous les autres agents du livre (même une réceptionniste qui prend les commandes téléphoniques) pour le succès ou l'échec d'un livre (p. 260-261).

³¹² Aujourd'hui, avec plus de 1400 livres publiés, la maison d'édition Broquet se place parmi les plus importantes maisons d'éditions d'ouvrages pratiques (www.broquet.qc.ca).

de l'édition littéraire au Québec, sans doute parce qu'elle déborde l'époque qui y est analysée).

L'auteur-éditeur mentionne aussi qu'en 2004 il reçoit le prix Fleury-Mesplet, décerné à une personnalité qui s'est distinguée dans le monde de l'édition, les prix obtenus étant un autre indice postural éditorial.

Le journaliste-écrivain-éditeur

Si, pour les deux premiers éditeurs-auteurs évoqués ici, la librairie est indissociable de l'édition (donc, la posture étant plutôt celle d'éditeur-commerçant de livres), pour Jacques Hébert, Alain Stanké et Victor-Lévy Beaulieu, le journalisme et l'écriture ne sont pas séparés de l'édition. Hébert et Stanké arrivent à l'écriture et à l'édition par le journalisme, tandis que Beaulieu arrive au journalisme et à l'édition par l'écriture. En tout état de cause, le parcours et l'identité de journaliste et écrivain sont intimement liés au parcours et à l'identité d'éditeur. Ils affichent donc une posture d'éditeurs-écrivains-journalistes. L'ordre de ces trois identifiants peut être inversé selon l'importance qu'accorde chacun à ces trois métiers.

Par exemple, Jacques Hébert, à partir de 1945, emprunte le chemin du journalisme pour arriver à l'édition, en passant par l'écriture. Il aurait donc une posture de journaliste-écrivain-éditeur. Ce cheminement professionnel ne sera pas sans conséquence sur sa politique éditoriale (entre autres, il cherche à distribuer les livres comme les journaux, il utilise du papier journal pour les livres populaires à un dollar, etc.). Le métier de journaliste lui permet de participer à la création physique d'un journal. Au moment où il assiste pour la première fois à la composition d'un journal dans une imprimerie, il devient amoureux, passionné et fasciné par la forme des lettres, et « c'est alors, sans aucun doute, qu'[il est] devenu éditeur » (p. 71).

Si le journalisme jette les bases de son activité éditoriale, c'est son activité d'écrivain qui pratiquement introduit Hébert dans le monde de l'édition. Autant Beauchemin, qui publie en 1948 le premier récit de voyage de l'auteur, que Fides, qui publie en 1950 le deuxième, lui permettent de prendre part et d'intervenir dans la création matérielle de ses livres (qui ne sont en fait que des recueils d'articles écrits et publiés

pendant ses voyages). Dans ces deux maisons d'édition, l'auteur participe activement au choix du papier, des caractères, du format, de la maquette de la couverture, des photos, des bandeaux, des culs-de-lampe, des lettrines, etc. (p. 76). Il « joue à l'éditeur » et il se trouve doué (p. 77). Si l'auteur ne se considère pas du tout comme un écrivain, à ce moment-là, il ne se considère pas non plus comme un « vrai » éditeur. Ce n'est que dix ans plus tard, en 1958, après encore d'autres voyages autour du monde, d'autres activités dans le journalisme, qu'il croit « opportun de fonder les Éditions de l'Homme, à la seule fin de publier *Coffin était innocent*, inquiétant pamphlet qu'aucune maison d'alors n'aurait osé toucher, même avec des pincettes » (p. 98). Comme Fortin et Michaud, c'est pour publier un certain ouvrage qu'il se lance dans le monde éditorial.

Par la suite, ses stratégies éditoriales ont fait sa renommée comme éditeur. La formule du livre à un dollar, distribué partout, lui permet de sortir du ghetto des libraires. Ce genre de livre d'actualité, populaire, utilitaire, publié sur du papier journal, avec une reliure allemande, comptait un maximum de 160 pages en cahiers de 32 pages, et un tirage minimum obligatoire de 10 000 exemplaires (p. 98). Il devait être capable d'intéresser un vaste public et de justifier ce tirage minimum (p. 100), ce qui l'oblige à dire adieu aux « œuvres franchement littéraires » (p. 100), car parfois « il ne s'agissait pas de littérature » (p. 99). L'auteur réserve un titre de chapitre à Jean-Paul Desbiens, le frère Untel, à qui il doit peut-être son plus grand succès éditorial (de 1960 à 2002, 133 000 exemplaires vendus, p. 100).

Il s'était bien amusé aux Éditions de l'Homme, mais il semblerait que la « vraie » littérature lui manquât. Il devait refuser des romanciers, des poètes et des essayistes, de qualité, qui ne pouvaient pas être publiés à 10 000 exemplaires (p. 113). Il quitte donc les Éditions de l'Homme pour fonder en 1961 les Éditions du Jour et être ainsi le seul maître à bord (p. 114). Il désire ne plus dépendre d'Edgard Lespérance et plutôt publier de jeunes auteurs prometteurs, « tout frais neufs »³¹³ (p. 115). Selon Victor-Lévy Beaulieu, Hébert publiait tous les auteurs de son écurie de peur de rater un chef-d'œuvre (*op. cit.*, p. 95), comme le fait Beaulieu (*op. cit.*, p. 169). C'est ainsi qu'il ne passe pas à côté du

³¹³ Rappelons que la plupart du temps, l'auteur ne met pas de virgule entre les adjectifs.

succès offert par *Une saison dans la vie d'Emmanuel* de Marie-Claire Blais, comme le fait Paul Michaud (p. 124).

Cela dit, pour pouvoir soutenir la « vraie » littérature, il doit continuer de publier des livres pratiques (comme *Les recettes de Janette*). Ceux-ci, dont certains ont atteint des tirages fabuleux, « faisaient entrer des fonds essentiels à la publication de jeunes romanciers et autres poètes, dont les ouvrages, sauf exception, se traduisaient par des pertes sèches » (p. 115). Cette pratique éditoriale fait affirmer à l'écrivain Jacques Ferron que Hébert publie n'importe quoi, mais il le fait avec goût (p. 133, p. 135). C'est également cette pratique éditoriale que Jacques Hébert enseignera à son adjoint Victor-Lévy Beaulieu, qui à son tour va l'enseigner à Jacques Fortin.³¹⁴ Trouvant les détails de son départ, en 1976, des Éditions du Jour, pénibles et pas intéressants, donc contraire à son style et à son ton, Hébert renvoie au livre de Claude Janel, *Les Éditions du Jour – Une génération d'écrivains* (Hurtubise HMH, 1983) où tout est fort bien raconté (p. 141). Il ne sent pas la nécessité de se justifier ni de se légitimer. Ainsi, sa vie d'éditeur débutée en 1958 se clôt-elle en 1976. Par la suite, il se dédie à la politique, comme membre du Parti libéral du Canada et comme sénateur (de 1983 à 1998). Malgré cette assez brève carrière éditoriale (comparée à celles de Fortin et Beaulieu), il reste une figure marquante de l'édition québécoise.

Par contre, Victor-Lévy Beaulieu a toujours su (dès ses quatorze ans) qu'il voulait écrire, et à dix-sept ans (en 1962), à l'instant où il a découvert le livre qui rassemblait la correspondance entre l'éditeur Hetzel et Victor Hugo (p. 15-19), a été « infesté » par le virus de l'édition. Pour des raisons purement économiques, il fut d'abord journaliste, étant donc, finalement, écrivain-éditeur-journaliste.

³¹⁴ « J'avais connu Fortin à ses débuts comme éditeur, alors qu'il n'était encore qu'un jeune loup échappé de sa Beauce natale, ambitieux, mais si méconnaissant qu'il avait parfois recourt à moi qui l'informais aussi bien sur la littérature québécoise que sur la fabrication d'un livre. Nous étions devenus des amis et, entre deux conversations sur la pratique de notre métier, nous courrions la galipote ensemble pendant les Salons du livre auxquels nous participions. » (*Les mots des autres*, p. 164). Donc, dans le champ éditorial, il faut garder à l'esprit que ces trois hommes ont œuvré comme éditeurs dans un ordre chronologique contraire à celui des publications de leurs mémoires : Hébert (1958), Beaulieu (1968), et par la suite Fortin (1974), et non Fortin (2000), Beaulieu (2001) et Hébert (2002).

La correspondance Hetzel-Hugo, véritable révélation, a donc changé à jamais la perception de l'écriture chez l'écrivain en herbe qu'il était à l'époque. Il commence à voir le livre au-delà des mots, comme un objet. Sidéré par la complexité du processus de transformation d'un manuscrit en livre, Beaulieu comprend que « l'édition d'un livre est un monde en soi, régi par des lois et des règles aussi strictes que celles qui permettent le gouvernement harmonieux des sociétés. » (p. 19) Depuis ce moment-là, quand il devient passionné par la forme physique des mots et du caractère de chaque lettre (comme Jacques Hébert), pour lui, l'écriture et l'édition deviennent inséparables. Sa passion pour l'édition (pour « les mots des autres ») nourrit, fortifie et accompagne tout au long de sa vie professionnelle son travail d'écrivain (p. 19), bien que parfois le travail d'éditeur nuise à son travail d'écrivain, car le temps manque toujours quand on est éditeur (p. 143-144).

Plus qu'un simple désir, l'édition devient une nécessité, un besoin de la beauté physique de la littérature. Il ne peut pas se passer d'être éditeur (p. 144). S'il n'est pas éditeur, il se sent orphelin des mots des autres (p. 146). Sans l'édition, il serait incomplet, car son univers est composé de ses mots et des mots des autres. Sa passion pour les deux métiers est « totalisante et indissociable des uns et des autres » (p. 45). Pour lui, l'écriture et l'édition sont les deux faces d'une même médaille.

Son entrée dans le monde de l'édition se fait, comme pour Stanké, Fortin, Hébert, par le journalisme. Mais ici, les mots sont trop précaires et éphémères. Refusant l'offre de devenir libraire³¹⁵ de littérature érotique (p. 41), Victor-Lévy Beaulieu est recruté par l'éditeur Jacques Hébert, « le héros de nos jeunes années » (p. 58), comme adjoint pour les Éditions du Jour, où il reste cinq années (p. 65), donc entre 1968-1973,³¹⁶ et où il apprend les rudiments du métier d'éditeur. La politique éditoriale des Éditions du Jour est semblable aux autres maisons de l'époque qui publiaient des livres utilitaires, d'actualité ou de littérature populaire, afin que la grande littérature québécoise puisse émerger.³¹⁷ Beaulieu mentionne que Hébert rappelait régulièrement que les nombreux et jeunes

³¹⁵ S'il aimait les livres, ce n'était pas pour les vendre, mais pour les lire (p. 41).

³¹⁶ La raison pour laquelle Beaulieu quitte les Éditions du Jour sont surtout d'ordre politique lui, souverainiste et Hébert, fédéraliste.

³¹⁷ Donc, la politique adoptée par Fortin et Stanké était généralisée dans l'esprit du monde éditorial des années soixante et soixante-dix.

écrivains qu'il publiait dans la collection « Les romanciers du jour » devaient une fière chandelle à Janette Bertrand et à son livre de recettes tiré lui aussi à plus de cent mille exemplaires (p. 68).³¹⁸

Ce vice qu'est l'édition, contre lequel Beaulieu ne peut rien, va le déterminer à continuer à œuvrer aux Éditions de l'Aurore (1973-1975), en fondant VLB éditeur (1975-1985) et les Éditions Trois-Pistoles (1994-). Quoique ce récit soit écrit en 2001, donc sept ans après que la dernière maison d'édition ait été fondée, l'auteur arrête son récit en 1985 avec la cession de VLB éditeur à Jacques Lanctôt. Pour quelle raison, on ne se saurait le dire. Pendant son activité comme éditeur littéraire chez VLB éditeur, Beaulieu, sous l'insistance des autres écrivains co-fondateurs, adopte une politique éditoriale littéraire stricte. Aujourd'hui, les Éditions Trois-Pistoles gardent la même ligne éditoriale littéraire nationale.³¹⁹

Quant à Alain Stanké, il a été éditeur pendant quarante-deux ans,³²⁰ « une sentence exécutée avec beaucoup de joie concurremment à celle de journaliste » (p. 11). Il est donc journaliste-éditeur-écrivain. Partant de l'anthologie de récits biographiques, il est impossible de reconstituer son parcours professionnel, avec les raisons ou les événements qui l'ont conduit vers ce métier, avec les étapes qu'il a connues, ses succès et ses échecs. Par contre, nous pouvons déduire ses stratégies éditoriales et, bien sûr, ses relations professionnelles. Également, nous pouvons constater que son parcours professionnel l'a mené un peu partout sur la planète.

Éditeur réaliste, il est conscient qu'il ne peut pas publier seulement de beaux livres et des œuvres littéraires qui vont faire leurs preuves avec le temps, sans avoir à s'inquiéter des dépenses (utopie dont parle Horic aussi). En prenant en compte la rentabilité d'une maison d'édition, Stanké se positionne comme un éditeur généraliste et

³¹⁸ Ce coup retentissant, Paul Michaud le mentionne aussi dans ses mémoires. Quand le monde de l'édition était dans « le coma », en 1968, ce premier livre québécois de recettes a été un choc, un best-seller au Québec, du jamais vu (p. 122).

³¹⁹ <http://www.editionstrois-pistoles.com>.

³²⁰ Durant sa carrière en édition, Stanké a publié plus de deux mille livres. Il a dirigé Les Éditions de l'Homme (1961-1971), créé Les Éditions La Presse (1971) et fondé, en 1975, Les Éditions internationales Alain Stanké, Stanké International (Paris) et, en 1976, Les Éditions Libre Expression, désormais propriétés de Quebecor Média. A. STANKÉ. *Biographie*, [En ligne], s.d., <http://alainstanke.com> (Page consulté le 14 avril 2017).

publie tout genre de livres, commerciaux et littéraires.³²¹ Par ailleurs, la divergence de point de vue, sur cette stratégie éditoriale, entre Roger Lemelin³²² et Alain Stanké amène se dernier à quitter les Éditions La Presse en février 1975, et d'ouvrir sa propre maison d'édition (p. 37), initiative saluée comme un événement important, voire salvateur, pour le monde de l'édition par l'écrivain Yves Thériault (p. 46-47).

Pour la rentabilité de sa maison, l'un des « dadas » de Stanké était de faire des « *instant books* » (p. 202), des publications ultrarapides qui coïncideraient avec un événement (une campagne électorale, par exemple). En plus, comme tout éditeur, il cherchait des best-sellers (locaux et sinon, en traduction) qui pourraient lancer financièrement la maison, et des livres de type « dictionnaire », qui peuvent être réédités fréquemment sans nécessiter beaucoup de révision. Stanké les trouve dans les mémoires et les biographies de politiciens et de révolutionnaires, entre autres Richard Nixon, Che Guevara, Fidel Castro et René Levesque, et dans *L'encyclopédie du Canada*, première encyclopédie jamais publiée au Canada, réunissant le fruit de recherches de plus de trois mille collaborateurs.³²³ Cela dit, à part les portraits des auteurs de ces mémoires, Stanké ne parle pas de ces best-sellers, ni du nombre d'exemplaires vendus, ni des bénéfices obtenus. Il ne mentionne même pas son encyclopédie.

Une autre stratégie pour rendre sa maison rentable est de faire une petite place à la littérature venue de France (et d'ailleurs, comme des États-Unis par exemple³²⁴). Cette ouverture vers l'international, avec un nouveau type de livre sans identité nationale, clé de sa réussite financière, fonctionne dans les deux sens : il publie du livre étranger (traduction de best-sellers) au Québec, mais il cherche également un nouveau public et de nouveaux marchés pour le livre québécois. Cette politique éditoriale internationale le

³²¹ À la direction des Éditions La Presse (entre 1971-février 1975), Stanké s'efforce de ne pas oublier aucun genre de publication (livres utilitaire, pratiques et d'actualité, essai, littérature, anthologie, etc.). Il alterne la production à caractère commercial avec la littérature. Il publie nombre de titres à succès (comme *Neige noire*, d'Hubert Aquin, *L'Enfirouapé*, d'Yves Beauchemin, etc.). J. MICHON. *Histoire de l'édition* [...], p. 85).

³²² Roger Lemelin, directeur des Éditions La Presse, veut les transformer dans la plus grande maison littéraire de la francophonie (p. 35) et publier uniquement de la littérature.

³²³ A. STANKÉ. *Biographie*, [...].

³²⁴ Parmi ces auteurs internationaux on retrouve Danielle Steel, Mouammar Kadhafi, John Gray, Isaac Asimov, Henry Miller, le Dr Patch Adams, le Dalaï-Lama, le Dr Lobsang Rampa, Han Suyin, Georges Moustaki, le Dr Deepak Chopra, etc. A. STANKÉ. *Biographie*, [...].

transforme en concurrent respecté des grandes maisons européennes spécialisées dans le domaine du best-seller (p. 187-217).³²⁵

Le poète-éditeur

Alain Horic et Pierre Graveline ont un parcours éditorial lié à la poésie (surtout le premier) et à Gaston Miron. Ils sont donc des éditeurs-poètes (ou des poètes-éditeurs).

Alain Horic, dans son désir de légitimation comme éditeur, consacre presque entièrement son récit à son parcours professionnel. Rédigés dans l'ordre chronologique, ces mémoires professionnels retracent la carrière d'éditeur de Horic, avant et après Gaston Miron. Parce qu'il se croit victime de falsification de son trajet professionnel (p. 49) et parce qu'il se sent dérobé de ses mérites, de ses actions, de son travail, et, implicitement, de son identité comme éditeur littéraire, Horic fait de nombreuses mises au point sur sa contribution aux Éditions de l'Hexagone, apportant des preuves à l'appui (documents en fac-similé). En même temps, l'auteur se présente comme un passionné de poésie, connaisseur et praticien. D'ailleurs, c'est la passion pour la poésie qui constitue le lien profond qui l'attache à Gaston Miron. En plus de témoigner expressément son amour pour la poésie (pour lui, la poésie est la quintessence de la littérature, avec un important rôle dans l'émancipation de la société), Horic confesse aussi avoir écrit beaucoup depuis l'âge de douze ans et publié des poèmes dans son pays natal et à Paris, avant de publier au Québec (p. 92). Il est donc un poète-éditeur. Le mémorialiste-poète insère dans le texte deux vers dédiés à Gaston Miron (la dédicace) et un poème à la mémoire de Roland Giguère (p. 159). L'auteur mentionne aussi les titres de ses recueils de poésie, et d'autres recueils de poésie. Tous ces éléments de contenu participent à la composition également d'une posture auctoriale d'ordre poétique.

Ces deux fils narratifs (édition et poésie) sont ici intimement liés et inséparables. Comme pour l'écriture chez Beaulieu, ce sont les deux faces de la même médaille. À titre d'exemple, le moment déclencheur du métier d'éditeur coïncide avec la publication de poèmes par l'auteur. Il est donc impossible de séparer le parcours éditorial de la pratique

³²⁵ J. MICHON. *Histoire de l'édition* [...], p. 102.

poétique (et de son attitude envers ce genre littéraire) et, par conséquent, la posture éditoriale de la posture auctoriale.

La raison pour Alain Horic d'entrer dans le monde de l'édition est Gaston Miron, le fondateur, en 1953, avec cinq autres jeunes personnes, de la maison d'édition l'Hexagone (p. 13). Alain Horic rencontre le poète en 1954 autour de la revue *Amérique française*, où l'auteur publie ses premiers poèmes au Québec, car « faute de faire de l'argent, [il fait] des poèmes » (p. 14). Le chemin d'Alain Horic vers le monde de l'édition commence donc aussi par l'écriture. Horic, chez qui Miron a flairé des possibilités de collaboration ponctuelle, commence à participer, à l'initiative de Miron et par désir de contribuer à l'émancipation du Québec, aux Éditions de l'Hexagone dès l'année suivante, c'est-à-dire dès 1955 (p. 14-15).

Après l'accomplissement de nombre de tâches au fil des ans, en février 1961, l'auteur est invité à faire partie de l'équipe de direction de l'Hexagone. Comme à ce moment Horic a une faible posture éditoriale, il s'identifie plus comme poète. Il mentionne ainsi les recueils de poésie qu'il a publiés aux Éditions Erta (1957) et l'Hexagone (1962).

En 1964, Horic et Miron sont les seuls à diriger l'Hexagone (formant la quatrième équipe de direction de la maison), et en 1970, ils deviennent légalement associés et copropriétaires. Ce n'est qu'à partir de ce moment-là que la posture éditoriale de Horic commence à s'affirmer. Il précise plusieurs fois que lui et Miron sont des coanimateurs, des codirigeants, des coéditeurs, qui se partagent harmonieusement les tâches de la maison d'édition de l'Hexagone. Comme une maison d'édition de ce type a deux champs d'activité indivisibles, imputables simultanément, et deux administrations, sur le plan littéraire et sur le plan financier (économique), donc une vocation littéraire et une destinée économique, Gaston Miron, probablement parce qu'il avait plus d'expérience et des études dans ce domaine,³²⁶ s'attribue les tâches littéraires, laissant à Horic les tâches administratives.³²⁷ À ce moment-là, bien qu'il ait lui aussi une âme de poète, Horic

³²⁶ « En septembre 1959, Miron entreprend un premier séjour de dix-huit mois en France où il va étudier les techniques de l'édition à l'école Estienne de Paris. » (p. 16).

³²⁷ « Nous départageons les tâches entre pratiques éditoriales et administratives. Miron est souvent seul à lire les manuscrits : les critères de qualité et de rigueurs président à nos choix. (...) Je suis seul aussi à jongler avec nos maigres ressources économiques. » (p. 17).

montre qu'il a aussi des habiletés administratives et économiques (grâce à son habitus, de ses parents commerçants, des études en commerce, des emplois dans le domaine de la vente).

Alain Horic fait la distinction entre l'éditeur littéraire et l'éditeur commercial. Afin de justifier ses nouvelles stratégies éditoriales qui cherchent la rentabilité, et pour ne pas être pris pour autant comme un éditeur commercial, Horic critique la perception « magique » de l'édition qu'ont certains éditeurs littéraires qui gardent la littérature dans une tour d'ivoire, ce qui va à l'encontre de tous les principes de rentabilité et de rationalité (p. 130). Déjà, « ne faire que de l'édition littéraire, c'est partir perdant »³²⁸ et déjà celui qui choisit de faire uniquement de l'édition littéraire, par vocation et par affinités, doit mettre tout son temps, son énergie et ses ressources dans ce métier. Alors, l'éditeur littéraire utopiste et idéaliste qui a des difficultés à soumettre sa politique éditoriale littéraire à la notion de rentabilité, car il sait fort bien que le commerce et la rentabilité vont finir par expulser la littérature, toujours déficitaire, du champ éditorial (p. 130-131), n'a aucune chance. À l'autre bout, il y a celui qui choisit de faire uniquement de l'édition commerciale, celui qui a abandonné la littérature. Cet éditeur est uniquement un homme d'affaires qui gère une entreprise, qui ne recherche que la productivité et la rentabilité économique. Il publie habituellement seulement des livres pratiques. Alors, Horic propose la voie médiane : être un entrepreneur doublé d'un littéraire, publier de la littérature, mais avoir aussi un profit financier. Pour cela, il doit faire preuve de rigueur, de savoir-faire et de débrouillardise (p. 131), et savoir faire des compromis.

La posture éditoriale d'Alain Horic est donc double : il est simultanément homme de lettres et homme d'affaires, posture à première vue incompatible (et elle l'est pour Miron³²⁹), mais en fait, étant la nature « normale » d'un « vrai » éditeur, ce dernier ne

³²⁸ En plus de ne pas faire de profits financiers avec la littérature, l'éditeur littéraire obstiné n'est pas favorisé non plus par le Conseil des Arts qui accorde des subventions selon la quantité. Donc, c'est encore l'entrepreneur qui a un chiffre d'affaires plus grand et plus de publications, plus de revenus et plus de profits qui est favorisé. Comme on dit « On donnera à celui qui a, et il sera dans l'abondance, mais à celui qui n'a pas on ôtera même ce qu'il a. »

³²⁹ « Quand je dis que j'ai toujours été pris entre les deux, c'est que la démarche du poète ou de l'écrivain en général est une démarche, comme dit Stendhal, égotiste, c'est-à-dire que l'écrivain prend tout, il ramène tout à soi pour intégrer et transformer ça en création. Tandis que l'éditeur, lui, c'est le contraire, et ça aussi, c'est une raison pour laquelle je n'ai pas toujours écrit parce que l'éditeur doit sans cesse se défaire de lui-même, entrer dans le monde des autres, [faire preuve de l'humilité dont parle Beaulieu], oublier ses propres

peut pas avoir une posture « pure » comme un écrivain. Toutefois, il faut préciser que, malgré cette assignation, Miron-tâches littéraires, Horic-tâches économiques et administratives, dans le contrat, les coéditeurs ont prévu que « toute décision en rapport avec la société devra être prise au consentement unanime de Gaston Miron et de Alain Horic » (p. 22), donc chacun est engagé dans le domaine d'assignation de l'autre (aucun n'est exclu du champ respectif de l'autre). Bref, Horic ne peut prendre des décisions économiques sans Miron ni Miron des décisions littéraires sans Horic. Donc, entre 1970 et 1980, Miron et Horic, ce tandem indissociable (p. 35), forment une seule âme dirigeant toutes les facettes de leur société d'édition. Ils décident et accomplissent tout à l'unisson, en harmonie, en cohérence et en amitié, soutient Horic (p. 34).

En ce qui concerne la politique éditoriale, Alain Horic précise et insiste sur le fait qu'au début, l'Hexagone était une authentique maison artisanale : « Des pratiques d'improvisation, sporadiques et parfois archaïques, sont inhérentes à sa nature ainsi qu'à ses modes et méthodes de travail quant au fonctionnement, aux opérations et à la production qui se poursuive souvent au gré des événements et des circonstances. L'aventure de l'Hexagone débute et se perpétue dans ce contexte. Et comme nous le croyons, ces misères n'enlèvent rien aux grandeurs d'une entreprise artisanale d'édition littéraire. » (p. 19) Étant sans ressources financières, tout le travail éditorial ainsi que la production et la gestion se fait dans les résidences des éditeurs. Seules la composition et l'impression sont effectuées dans les ateliers (p. 20). La maison fonctionne par un système de financement en souscription (évidemment, était exclue toute aide gouvernementale à l'époque) et le restera ainsi longtemps, jusqu'en 1967, quand ce système commence à décliner. Ce style artisanal d'activité éditoriale exigeait de multiples tâches ingrates et fastidieuses (p. 17) et du bénévolat de la part de tous les participants (p. 20).

Le poète-éditeur, bien qu'il caresse le rêve de faire de l'édition depuis le début des années cinquante (p. 136), est conscient du peu de rentabilité de l'édition littéraire. Alors, pour gagner sa vie et assurer une certaine sécurité financière à ses enfants, Horic travaille

choix ou ses propres déterminations esthétiques et littéraires, et essayer d'entrer au centre d'une œuvre et d'en éclairer tous les coins et recoins pour voir si elle tient ou non. C'est un mouvement contraire à celui d'un auteur dont la démarche est tout à fait égotiste. » (p. 41).

comme commis, vendeur, gérant, puis cadre dans différents établissements commerciaux jusqu'en 1970 (chez Dupuis Frères et Metropolitan Stores). Il est même importateur de soierie de haute couture, jusqu'en 1974 (p. 173), et investit en immobilier (p. 136). Ses réserves financières pour « ses vieux jours » lui permettent d'aborder l'édition littéraire activement dès 1970, moment où il devient copropriétaire de l'Hexagone (1970).

L'année 1970 marque donc un tournant dans le mode de production et de fonctionnement de la maison. Ce changement de politique éditoriale ne semble pas entrer dans les valeurs de Miron, qui se désintéresse de plus en plus de l'édition pour, finalement, lutter pour d'autres causes, se lançant, par exemple, corps et âme dans la campagne référendaire de 1980. Ce qui fait qu'à partir de 1981, Horic reste seul à la barre de l'Hexagone jusqu'en février 1991, quand il cède la société à Sogides (p. 43-44). Pendant cette décennie, l'auteur-éditeur change encore plus la politique éditoriale « mironienne », ³³⁰ trop limitée, et s'ouvre à la prose et par la suite, avec la collection « Typo », à tous les genres littéraires. Il reste le président du comité d'édition de l'Hexagone, passée chez Sogides, jusqu'en 1993.

Pareillement à Alain Horic, Pierre Graveline tente tout d'abord par son récit à se légitimer comme éditeur. La vie professionnelle de l'auteur occupe alors la quasi-totalité de l'énoncé, ce qui facilite la reconstitution de son parcours professionnel. Graveline amorce son récit en esquissant son activité professionnelle antérieure comme l'ayant mené à sa carrière d'éditeur.

Comme nombre d'éditeurs, Graveline est (depuis très jeune) journaliste et chroniqueur. Nous aurions donc pu le mettre à côté de Stanké, Hébert et Beaulieu, mais puisqu'il doit son entrée dans le monde de l'édition à Gaston Miron, mettant beaucoup l'accent dans son récit sur la poésie, cette dans cette suite contenant la poésie que nous l'avons placé. Ainsi, en 1962, à dix-sept ans, Graveline débute comme rédacteur en chef adjoint du journal étudiant *Quartier latin* (mais il est jugé trop anarchiste). Ensuite, il est journaliste au magazine *Point de mire* (où il est considéré comme trop syndicaliste).

³³⁰ « La poésie essentiellement nourrit le fonds littéraire de l'Hexagone. Miron hésitait à ouvrir notre créneau à la prose, malgré mon insistance. Pour ce faire, le consentement unanime est requis. » (p. 29). « Beaucoup plus tard, j'ai découvert dans les archives des boîtes pleines de manuscrits de romanciers, devenus depuis les années soixante les plus grands et les plus connus. » (p. 30).

Effectivement, il travaille par la suite pendant de nombreuses années comme syndicaliste, occupe différentes fonctions à l'UNEQ et s'affiche comme un homme politique de gauche. Entre 1991 et 1995, il retourne au journalisme et publie des textes d'opinion et, entre 1994-1995, écrit des chroniques sociales et politiques dans *Le Devoir*. Entre temps, il publie deux recueils de poésie et d'autres essais. Graveline a donc beaucoup d'expérience comme rédacteur (rédaction d'allocutions pour des hommes politiques, de mémoires, de communications, d'articles d'opinion, d'essais, même une histoire de l'éducation au Québec), mais fréquente peu le milieu du livre entre 1970-1980 (p. 12). C'est avec ce bagage d'expériences qu'il devient, en 1996, éditeur.

Gaston Miron, poète national-ex-éditeur, frère d'armes dans la lutte pour la souveraineté québécoise (p. 15), précipite Pierre Graveline, corps et âme, dans une aventure qui va l'occuper intensément les dix prochaines années de son existence (p. 17).³³¹ Quoiqu'il gagnât fort bien sa vie (p. 17), il cède aux pressions de Miron qui veut garder de la sorte son héritage,³³² c'est-à-dire les Éditions l'Hexagone, vendues en 1991 par Alain Horic à Pierre Lespérance et intégrées au Groupe Ville-Marie. Ce pionnier de l'édition (p. 27), étant son mentor, le guide à ses débuts (p. 25).

En 1996, le Groupe Ville-Marie Littérature, composé des Éditions de l'Hexagone, de VLB éditeur et de Typo, risque de fermer ses portes, car il a accumulé en cinq ans un déficit d'un million de dollars (p. 20). Selon Miron (ou plutôt, selon l'auteur, car c'est lui qui rapporte les paroles du poète), Graveline avait la tête de l'emploi; il était capable de sortir la maison de l'embarras financier causé par son prédécesseur Lanctôt (p. 21). D'ailleurs, il affirme plus loin : « la survie même du groupe Ville-Marie Littérature reposait sur ma capacité à mettre en œuvre rapidement un ensemble de changements [...] » (p. 65). Ce positionnement de « sauveur » du Groupe du gouffre financier implique des habiletés d'homme d'affaires, quoiqu'elles ne soient pas clairement exprimées.

³³¹ L'auteur-éditeur œuvre au sein du Groupe Ville-Marie entre le 8 janvier 1996 et décembre 2005. Après une pause de deux ans, il sera éditeur-conseil associé aux Éditions Fides, où il coordonnera chaque année quelques grands projets. Mais le récit se concentre sur les dix ans à la direction du Groupe Ville-Marie.

³³² « Mon héritage comme éditeur, celui également de Gérard Godin et de Victor-Lévy Beaulieu, risque aujourd'hui d'être dilapidé. » (p. 20). On ne se doute pas qu'Alain Horic n'apprécie pas du tout l'idée qu'Hexagone serait uniquement l'héritage de Miron, comme il le précise à maintes reprises dans son ouvrage.

Par la suite, Pierre Graveline présente en détail son travail acharné pour sortir ce groupe de l'impasse financière, sa grande priorité étant de « reconstruire pratiquement de fond en comble le groupe sur des bases administratives plus solides » (p. 37).

À cette fin, l'éditeur assume personnellement durant trois ans (entre 1996-1999) la direction de VLB éditeur, l'une des trois maisons appartenant au Groupe Ville-Marie Littérature. Comme stratégie éditoriale de rentabilité, Graveline consolide les collections dédiées aux essais (politiques, scientifiques, sociologiques, littéraires, etc.) et édite, avec une passion qui l'abandonne rarement, dit-il, quelque deux cents essais qui ont contribué à alimenter et à animer la réflexion et la discussion dans la société québécoise (p. 40) (comme nous pouvons le remarquer, Graveline garde la même posture de militant souverainiste et progressiste qu'il avait comme journaliste). De plus, il assume une stratégie éditoriale semblable à ceux qui l'ont précédé : la littérature populaire au service de la « vraie » littérature. Selon Pierre Graveline, il y a des romanciers « littéraires »³³³ et des romanciers « populaires ».³³⁴ Les livres de ces derniers deviennent pour la plupart des best-sellers qui « assurent l'équilibre financier du groupe » (p. 50) et permettent aux éditeurs de publier les « littéraires », qui sont moins lus.

Par contre, la poésie et le théâtre ne s'avèrent pas rentables malgré tous les efforts fournis par l'éditeur. Pour la section « roman », Graveline met les best-sellers populaires au service des œuvres littéraires d'une qualité littéraire supérieure, mais qui se vendent moins. L'auteur-éditeur, en plus d'assurer ainsi l'équilibre financier du groupe, désire également en finir avec « le snobisme qu'une certaine institution littéraire puriste manifestait à l'endroit des romancières et romanciers dits "populaires". » (p. 50). De surcroît, il ne désire pas laisser aux auteurs français et américains ce marché si lucratif et profitable, qu'ils dominent outrageusement depuis trop longtemps (p. 50). Sa recherche de rentabilité rencontre son ambition de propulser et soutenir la littérature nationale et les

³³³ André Girard, René Boulanger, Henri Lamoureux, Gilbert Dupuis, Suzanne Gagné, Nicole Lavigne, Roger Fournier, François Barcelo, Danielle Dussault, François Jobin, Guy Lalancette, Marie Gagnon, Dany Laferrière, Marcelle Racine, Andrée Dandurand, Dominique Blondeau, Normand Corbeil, Jacques Boulerice, Madeleine Monette, Abla Farhoud, Jean Bédard, Jacques Lazure et Madeleine Gagnon) (p. 50).

³³⁴ Pauline Gil, Fabienne Cliff, Marie-Paule Villeneuve, Lucie Dufresne, Nadine Grelet, Richard Hétu, Allan Tremblay, Mylène Gilbert-Dumas, Pierre Caron et Diane Lacombe.

auteurs québécois sur le marché.³³⁵ Au roman grand public, Graveline intègre et obtient de bons succès commerciaux avec les romans érotiques. Et finalement, une autre stratégie qu'adopte Graveline pour la réussite de VLB éditeur est le nouveau départ du prix Robert Cliche, prix de la relève le plus prestigieux dans le roman québécois et seul à avoir un impact réel sur les ventes du livre primé (p. 52).

Pendant les trois ans qu'il consacre à la reconstruction de VLB éditeur, le directeur général du groupe Ville-Marie laisse la plus grande marge de manœuvre au directeur littéraire en fonction à l'Hexagone, Jean Royer. Puisque celui-ci se perçoit comme « le successeur et héritier de Gaston Miron », il est remplacé par Jean-François Nadeau. Mais ce dernier nourrissait trop d'ambitions à la fois et il ne pouvait pas insuffler un nouvel élan à l'Hexagone (p. 71). Alors, comme « plusieurs souhaitaient qu'après avoir organisé le Groupe Ville-Marie Littérature et relancé la production éditoriale de VLB éditeur, [Pierre Graveline s'] investisse davantage dans la direction de l'Hexagone et qu'['il] la renouvelle » (p. 66), Graveline se désigne directeur littéraire de la poésie (p. 73).

Seul maître à bord dans le domaine de la poésie, Graveline pouvait enfin mettre en œuvre les idées qu'il caressait depuis longtemps quant à l'édition des poètes (p. 75). Pour relancer cette maison de poésie québécoise, et pour détruire le mythe tenace des Québécois chez qui la poésie est impopulaire (p. 83), il organise de nombreuses festivités tout au long de l'année 2003 pour souligner le cinquantenaire de l'Hexagone, il relance la collection « Rétrospectives » et organise deux concours de poésie dans les écoles du Québec. Pierre Graveline, avec la même posture révolutionnaire³³⁶ qu'il partage avec son ami René Derouin (p.110), rêve aussi que la poésie soit enfin reconnue au Québec pour ce qu'elle est : la plus pure, la plus belle et la plus précieuse expression de la liberté, que le Québec devient une terre de culture et de poésie, et que les Québécois se reconnaissent enfin pour ce qu'ils sont réellement, un peuple de poètes (p. 86). L'éditeur-poète profite de cette occasion de présentation de la maison de la poésie pour citer de la poésie. En plus du poème-hommage qu'il compose pour Miron (p. 33-36), il cite nombre de vers des

³³⁵ Il affirme être partisan de la couverture par les médias québécois de la littérature du monde entier, mais il refuse qu'elle soit faite au détriment et dans le déni de la littérature nationale (p. 151). D'ailleurs, il ne publie presque pas d'auteurs étrangers (p. 187). Cela dit, il ne désire pas être accusé de chauvinisme (p. 151).

³³⁶ Pierre Graveline affirme clairement sa posture d'indépendantiste convaincu (« je suis de notoriété publique indépendantiste convaincu » (p. 182).

poètes qu'il a publiés et qu'il apprécie. Pareillement à Horic, il se construit ainsi une posture auctoriale d'ordre poétique.

Comme le soutiennent les autres éditeurs aussi, diriger une maison d'édition est un métier épuisant. Diriger trois maisons d'édition simultanément, en plus d'être du masochisme, implique que son dirigeant n'a jamais de repos ni de répit (p. 223). Après dix ans de labeur intense, Pierre Graveline arrive à l'épuisement. À ce moment-là, il n'aspire qu'à une seule chose : faire une pause pour se ressourcer et reprendre son souffle (p. 224). Mais au moment où il voulait prendre du recul pour se reposer, Pierre Lespérance lui propose de lui vendre le groupe dont il a été le dirigeant les dix dernières années (p. 230). Puisque cette transaction financière lui est impossible et que la priorité de la maison devient la rentabilité financière³³⁷, Graveline remet sa démission quelques jours avant la fin de l'année 2005. Il promet de continuer son combat pour la défense et la promotion de la littérature québécoise en écrivant (p. 245).³³⁸ Ainsi, il conclut son récit dans la posture d'un écrivain engagé.

L'éditeur

Les éditeurs-mémorialistes qui s'identifient par leur parcours professionnel uniquement comme éditeurs se limitent à un seul, Jacques Fortin. En employant un ton actif, énergique, voire combatif, et n'exposant que ses succès dans son récit personnel, Jacques Fortin présente son parcours éditorial comme une longue ligne droite ascendante, en permanente progression, le point d'origine étant la réponse à un besoin dans le système scolaire (étant un enseignant à la base, Fortin connaissait assez bien ses manques et ses nécessités). Ainsi, l'éditeur justifie son lancement dans le monde de l'édition en mai 1974 par le désir de combler un manque (de publier un guide d'animation pour un coin de lecture dans la classe). Esprit combatif, enthousiaste, travailleur, Fortin ne recule pas devant les défis et les risques du métier. Il accepte cette aventure qu'est l'édition.

³³⁷ Ce qui aurait impliqué l'élimination de la vraie littérature, déficitaire, en faveur de la littérature grande public, et implicitement aurait réduit la crédibilité culturelle du groupe (p. 238).

³³⁸ Il publie effectivement chez Fides, où il va continuer son activité d'éditeur-collaborateur, l'anthologie *Les cent plus beaux poèmes québécois*, en 2007, et, en 2008, *Québécoise!* en collaboration avec Pauline Marois.

Conscient du fait que faire de l'édition littéraire, c'est partir perdant, il amorce son aventure éditoriale avec des livres pratiques, refusés par les Éditions France-Québec, son employeur à l'époque, des traductions, des essais d'actualité politique et des livres populaires, du genre ésotérisme et parapsychologie. En plus, assez vite, comme Stanké et Beaulieu, Fortin juge indispensable pour les affaires de devenir le seul propriétaire de la maison d'édition Québec/Amérique.

L'intégration de la littérature à son programme éditorial se fait quatre ans plus tard, en 1978, grâce à l'écrivain Gilbert LaRocque que Fortin recrute chez VLB éditeur (avec le consentement de Beaulieu). La collection « Littérature d'Amérique » recherche la qualité littéraire et matérielle, mais elle n'exclut pas le succès populaire et la rentabilité à court terme, comme le montre la publication du roman *Le Matou* d'Yves Beauchemin (devenu vite un succès mondial). Il faut souligner que c'est Fortin qui insiste à l'introduction du créneau de littérature populaire (il a un flair légendaire parmi les éditeurs pour les best-sellers), LaRocque avouant qu'il n'aurait jamais publié *Le Matou*.

Dans les années 1990, ce sont les livres de référence qui prennent le dessus (surtout *Le Visuel* sous toutes ses formes³³⁹ et *Le Multidictionnaire de la langue française*). À ce moment-là, Fortin se montre comme un éditeur avant-gardiste, étant parmi les premiers, sinon le premier, à employer un programme informatique dans la production de ses livres (le *Visuel*), à avoir un site internet et à publier des ouvrages numériques. Vers 2000, l'éditeur Fortin accorde une importance égale à tous ses créneaux : littérature (même poésie), livre de référence, littérature jeunesse et publications numériques.

Fortin introduit de nouvelles façons de faire de l'édition dans le monde éditorial québécois afin de récupérer le marché dominé par les étrangers. Cette position d'éditeur innovateur qui lutte pour la reconquête économique, pour l'affirmation et la reconnaissance de l'éditeur québécois comme un éditeur professionnel est soulignée aussi dans *l'Histoire de l'édition littéraire* (*op.cit.*, p. 109). En mélangeant livre pratique, de référence et littérature, le parcours de cet éditeur généraliste « illustre bien les stratégies de reconquête économique qui caractérise cette période. »³⁴⁰ Restée indépendante des

³³⁹ En 2016, le *Visuel* a dépassé le cap de dix millions d'exemplaires vendu dans le monde entier (entrevu accordé à Valentina Blaga en avril 2016).

³⁴⁰ J. MICHON. *Histoire de l'édition* [...], p. 110.

groupes éditoriaux depuis quarante-trois ans, son entreprise familiale n'a pas cessé de bouger et de s'agrandir.

Pour résumer, la présentation d'un parcours éditorial implique plusieurs étapes et plusieurs aspects: la mention des métiers antérieurs à celui d'éditeur, des circonstances dans lesquelles il est devenu éditeur, les motivations et la mission, les stratégies éditoriales, les difficultés et les satisfactions, les succès, les échecs, les regrets, les rêves (l'idéal), la reconnaissance publique (les prix), les procès juridiques, le pouvoir, l'importance que l'éditeur projette de lui-même (par les amitiés mises de l'avant, par les personnalités qu'il présente), la vie mondaine, socio-professionnelle (lancements, gala de prix, foires, salons, cocktails littéraires, cafés, restaurants), etc. Par la monstration de ces aspects, ainsi que par la manière de les aborder, de les mettre de l'avant ou de les occulter, les éditeurs-mémorialistes construisent également dans leur récit de carrière la posture éditoriale. Dans la plupart des cas, cette posture d'éditeur est indissociable des autres postures qui définissent et identifient le mémorialiste (libraire, journaliste, écrivain ou poète).

Le rapport de l'auteur avec le catalogue de production

Selon la hiérarchie implicite ou explicite des genres, dans la modernité, la poésie a un haut prestige symbolique, tandis que ce sont les genres du roman et du théâtre qui donnent de grands succès éditoriaux et de librairie (auprès du lectorat). À cela s'ajoutent les genres non littéraires, les livres pratiques et d'actualité, les essais ou les ouvrages de référence qui favorisent la rentabilité et le bon fonctionnement financier d'une entreprise éditoriale. Choisir de publier un certain genre littéraire ou opter pour des livres non-littéraires, et surtout choisir de présenter dans ses mémoires cette politique éditoriale sont des indices de la posture éditoriale de l'éditeur-auteur.

L'éditeur-auteur de mémoires professionnels, quel genre choisit-il de publier? Pour quel type de capital opte-t-il, symbolique ou économique? Selon le choix générique (littéraire et/ou commercial) et le type de capital recherché (symbolique ou économique), dans le micro-genre des mémoires d'éditeur coexistent deux types d'éditeurs, les éditeurs

littéraires et les éditeurs généralistes. Paul Michaud, Alain Horic, Victor-Lévy Beaulieu, Pierre Graveline publient uniquement des genres littéraires (bien qu'ils acceptent de publier des genres moins littéraires – essais – ou appartenant à la littérature dite « populaire », plus susceptible de devenir des best-sellers, pour pouvoir soutenir la vraie littérature, québécoise surtout, et assurer l'équilibre financier de l'entreprise). Ce choix générique éditorial les classe parmi les éditeurs littéraires.

Jacques Hébert, Alain Stanké, Jacques Fortin et, ultérieurement, Marcel Broquet optent pour une édition généraliste. Aux livres commerciaux (livre pratique, ouvrages de référence, etc.), ils ajoutent des livres plus ou moins littéraires, les premiers rendant possible l'existence des seconds. Marcel Broquet, seul parmi les mémorialistes à avoir pratiqué une édition commerciale, publiant pendant vingt-deux ans uniquement des livres pratiques et des livres d'art, change de politique éditoriale. En 2008, il devient éditeur généraliste et publie des collections d'œuvres littéraires, d'ici et d'ailleurs, des ouvrages de référence, de livres de ressourcement, des beaux-livres sur les arts, des récits et des biographies.³⁴¹

Les éditeurs appartenant au micro-genre des mémoires d'éditeur sont en proportion égale entre « littéraires » et « généralistes ». Cela dit, tous désirent faire de leur maison d'édition une entreprise rentable. Pour cela, les éditeurs littéraires acceptent de publier des essais et de la littérature populaire pour pouvoir soutenir la « vraie » littérature, et les éditeurs généralistes publient des livres pratiques, d'actualité et des ouvrages de référence pour pouvoir faire une place à la littérature.

Malgré la généralité éditoriale différente et un type de capital recherché et obtenu différent aussi (symbolique pour les premiers, économique pour les seconds), la figure éditoriale qui découle des récits personnels des éditeurs est assez semblable.

Le rapport de l'auteur avec le métier d'éditeur

Le dernier mais non le moindre indice postural d'ordre professionnel est l'attitude envers l'édition et le rapport des éditeurs avec le métier-même qu'ils pratiquent.

³⁴¹ <http://www.marcelbroquet.com/a-propos-de-nous>.

Pour Paul Michaud, l'édition est un « virus » qui, une fois inoculé, le « rendit braque », « sonné » pour le reste de ses jours (p. 76). Elle est aussi une aventure risquée et un jeu de roulette. Dans le domaine de l'édition, on mise (sur un manuscrit, sur un auteur, sur un public cible, sur un moment de lancement, etc.) et ces mises peuvent être suicidaires. C'est la raison pour laquelle l'édition, véritable miroir aux alouettes, peut être, selon ses humeurs, fille de pauvre ou de Crésus (p. 95). Mais « malgré ces déboires à faire pleurer un clown », l'auteur est fasciné par cette profession (p. 76). Il apprend de ses échecs qu'un éditeur se doit de souscrire aux tendances du temps, et qu'il faut apporter beaucoup d'eau pour faire tourner son moulin (dans son cas, cette « eau » a été fournie par les deux milles abonnés à son Club de lecture qui ont permis d'écouler une édition de livre considérée autrement comme un échec, p. 77).

Jacques Hébert a commencé à écrire parce qu'il a découvert le pouvoir des mots écrits, capables de remuer et finalement de changer les choses, devenant éditeur pour la même raison (il veut changer le verdict du procès de Coffin avec un pamphlet). Par ailleurs, l'auteur-éditeur s'amuse à lancer des « livres-chocs », des bombes incendiaires pour secouer la société « jusqu'au tréfonds » (p. 115). Bien que l'auteur-éditeur ne l'exprime pas clairement, sa vision du métier d'éditeur et de la figure d'éditeur, nous permet de déduire qu'un éditeur a le pouvoir, voire le devoir, de changer le monde.

Pour Alain Stanké, ce métier est « une sentence exécutée avec beaucoup de joie » (p. 11). Cela dit, sur le monde de l'édition, Stanké a une vision peu « appétissante ». Au moment où il relate la plus triste leçon de sa vie d'éditeur (avec les dirigeants du Fonds Gabrielle Roy), l'auteur affirme : « je ne me souviens plus très bien qui a dit que le monde de l'édition était un gâteau couvert de mouches et bourré de fèves sur lesquelles on se casse les dents » (p. 62).

Selon Victor-Lévy Beaulieu, celui qui pratique ce métier ingrat doit prendre des risques, miser sur un livre et un auteur (p. 102), avoir du flair (p. 63), être passionné, travaillant, énergique, rapide et, en même temps, avoir une certaine humilité envers les mots des autres (p. 163). Comme l'éditeur est celui qui met au monde le travail de l'auteur (p. 53), le moment où ce livre est accueilli froidement et où les mots des autres échouent est le moment le plus douloureux du métier d'éditeur (p. 214).

Jacques Fortin livre une définition complète du métier d'éditeur qui touche à la fois son fonctionnement et ses caractéristiques, ainsi que la personne de l'éditeur (ses motivations, ses rêves, etc.). Dans ce beau métier, étrange et fascinant, tout doit sans cesse bouger, se développer, se moderniser et s'adapter pour que rien ne change de l'essentiel, soit le plaisir du lecteur. Cette profession double, où émotion, incertitude, angoisse, exaltation et ambition littéraire côtoient le pragmatisme que commande la saine gestion d'une entreprise, est une savante alchimie précisément entre pragmatisme financier et fidélité envers la littérature. La pierre philosophale recherchée est le best-seller qui a le pouvoir de transformer un auteur en écrivain et une maison d'édition petite en une grande et florissante entreprise. Quant à l'éditeur, un idéaliste, il est toujours guidé par la passion et motivé par le rêve de découvrir l'écrivain qui lui inventera des récits envoûtants dans un style incomparable qui parviendra à maintenir l'intérêt du lecteur, la finalité même du métier étant la découverte d'un talent, son mûrissement et sa valorisation. Intermédiaire entre le manuscrit de l'auteur et le livre qui tient le lecteur, l'éditeur, à cause de son attachement et de sa fidélité à la littérature, désire promouvoir les grands textes. Il aspire à faire venir au monde pour le plus grand nombre possible cet « objet modeste par qui tout peut arriver à l'âme » comme disait Jean-Paul Sartre. Pour cela, il doit avoir de multiples savoir-faire et maîtriser de nouvelles technologies, lourdes et complexes, et un marché avec de nouvelles habitudes de consommation (p. 13-14).

En ce qui concerne ce « curieux » métier d'éditeur, Marcel Broquet affirme qu'œuvrer dans le monde du livre, c'est travailler sans relâche, ce qui fait que, pour devenir éditeur, il faut avoir les reins solides (p. 205). Également, comme pour Michaud, Beaulieu et Graveline, l'éditeur est un joueur qui devient rapidement accroc (p. 236). Broquet considère aussi que la recette pour être un éditeur est d'être réaliste et de planifier. Parfois, malgré les meilleurs « soins » et la qualité d'un manuscrit, un livre « ne marche pas », il est retourné par les libraires, les retours étant la bête noire des éditeurs (p. 223). Mais les grands succès compensent les déceptions. Tous les éditeurs se trompent et parfois s'en mordent les doigts. » (p. 209) L'éditeur se lamente sur tout, affirme Marcel Broquet : sur le manque de subventions, sur la paperasserie qui cela occasionne, sur les journalistes, sur les autres gens de la chaîne du livre, sur les auteurs, sur les lecteurs... (p. 225). « Pourtant, quels beaux métiers que ceux de libraire et d'éditeur. » (p. 206)

Pierre Graveline livre aussi une vision détaillée de l'éditeur et du métier. L'éditeur « est d'abord et avant tout un lecteur boulimique qui ne doit jamais perdre sa curiosité. Il se doit de bonne grâce de subir au jour le jour le terrible sort réservé aux victimes du destin de Sisyphe » (p. 200), car « c'est d'abord cela la vie d'un éditeur : lire sans répit [...] » (p. 200). En même temps, il est le chef d'orchestre dont parle Denis Vaugeois, « ... seul l'éditeur [ayant] la vision d'ensemble nécessaire pour prendre [...] une décision éclairée [sur un manuscrit] » (p. 201-202). Cependant, malgré l'intelligence, les efforts et la persévérance de l'éditeur, il n'a qu'une influence fragile et aléatoire sur les autres gens qui composent la chaîne du livre (p. 222). Le métier d'éditeur est aussi une passion, une lutte acharnée et un travail sans répit. Comme Michaud et Beaulieu avant lui, une fois qu'il a été contaminé par le « virus » et le « vice » de l'édition, il ne peut plus s'en débarrasser et malgré ses efforts de « désintoxication », cette passion semble incurable. (p. 223). Par contre, Hébert y est peut-être parvenu. Était-il pour autant moins « mordu », moins passionné? Ou simplement son désir de changer le monde a-t-il pris une autre forme, politique pour tout dire? Les éditeurs littéraires, le plus souvent avec passion et sans beaucoup de moyens, se battent avec acharnement pour assurer la publication et le rayonnement de la littérature (p. 222). Pas une fois, il a épuisé son ouvrier (Michaud subit un arrêt cardiaque, Graveline n'en était pas loin).

« Diriger une maison d'édition littéraire au Québec est tout sauf une sinécure. En diriger trois, relève carrément du masochisme. Jamais de repos, jamais de répit. Rares sont les matins où, avant même de partir pour le boulot, il n'y a pas un manuscrit à lire, un document à préparer, un texte à écrire. Et, après les neuf ou dix heures passées au bureau à coordonner l'administration, la production, les communications, à gérer les problèmes de personnel, à recevoir les écrivains [...], à voir s'allonger la liste des appels téléphoniques à rendre [...], rarissimes sont les soirées où il n'y a pas un lancement, une lecture, une conférence, une remise de prix auquel on est tenu, sinon de prendre la parole, du moins de faire acte de présence. Les week-ends, quant à eux, sont trop souvent consacrés à tenir des stands dans des salons du livre ou occupés par des urgents travaux [...] » (p. 223).

Gaston Miron confesse à Graveline que c'est « un métier exigeant, mais tellement passionnant qu'il fait vivre jusqu'à un âge avancé les hommes qui le pratiquent » (p. 27), ce qui, rétrospectivement, paraît ironique, car il allait décéder quelques mois plus tard, à soixante-huit ans. Mais effectivement, Paul Michaud et Jacques Hébert ont joui d'une vie

longue et bien remplie, et Alain Stanké, Alain Horic, Jacques Fortin, Marcel Broquet et Victor-Lévy Beaulieu en jouissent encore. Graveline résume dans un chapitre complet le lent et fastidieux processus d'édition d'un livre, de la réception du manuscrit jusqu'au livre publié (p. 197-222).

Pour résumer, les éditeurs-mémorialistes voient l'édition tout d'abord comme une passion, une fascination. Ils utilisent des métaphores telles que « virus » dont on ne peut pas guérir et « vice » dont on ne peut pas se soustraire. Cette passion motivante est indispensable, car l'ingrat métier d'éditeur est un travail épuisant qui exige de l'endurance (« des reins solides »), du dynamisme, mais aussi du savoir-faire et de la débrouillardise. Ce métier qui coordonne les autres gens de la chaîne du livre (tel un chef d'orchestre) ne se pratique jamais en solo, mais toujours en relation et dépendant des autres. Pour pratiquer ce métier, le flair est indispensable, car l'édition est très risquée (elle est « une aventure », « un jeu de roulette », où « il faut miser » sur un manuscrit sur un auteur..., et l'éditeur doit être courageux, aventureux, « un joueur »). Malgré tout, le métier d'éditeur ne reste pas moins un métier beau, étrange, curieux, qui a le pouvoir et le devoir de changer le monde par les livres qu'il matérialise.

L'autoportrait

La plus évidente construction de soi pour quiconque réside dans la réalisation de son autoportrait, et cette manière de se positionner se rapporte aussi bien à la sphère privée qu'à la sphère publique. Si le peintre arrête son choix sur certaines couleurs, sur une certaine posture, sur un certain décor pour réaliser son autoportrait, l'auteur fait de même en utilisant des moyens linguistiques. Parfois l'auteur peut montrer certains êtres et en cacher d'autres, chaque choix étant subjectif et significatif, parfois le choix se faisant indépendamment de la volonté de l'auteur.

L'auteur-éditeur, malgré le pacte de sincérité initial, choisira, comme tout orateur, à montrer une certaine image de soi favorable afin d'appuyer son propos et de légitimer sa position dans le champ éditorial. C'est cette image qui intéresse à ce stade du travail : comment se présente l'éditeur lui-même dans ses mémoires? Dans les mémoires

éditoriaux, il se trouve nombre d'indices d'autoportrait d'auteur, autant physiques (quoique plus rarement) que psychologiques.

Les traits physiques

Alain Stanké est parmi les rares auteurs-éditeurs qui saisit l'occasion de se présenter physiquement par l'intermédiaire des mots, et notamment des clichés. Et il le fait, par exemple, en rapportant les commentaires de Français qui le prennent pour le garde du corps américain de l'ancien président Richard Nixon :

« – T'as-tu vu les paluches qu'il se paie, l'Amerloque? (Lire : "Tu as vu les grosses mains qu'il a, l'Américain?"). – Une vraie carrure de bûcheron ce mec, c'est sûrement un super-crack de *Marines*... – Tiens! Voilà l'ombre blindée de Tricky Dicky... » (p. 205 dans la seconde édition).

Tout cela pour dire qu'il se considère comme une « armoire à glace anthropomorphe » avec de grandes mains (p. 252 dans la première édition). Il explique ailleurs la cause de ses mains inhabituellement grandes, soit la malnutrition pendant l'enfance. En plus, il se présente comme étant très maigre, sa mère lui faisant suivre une cure de grossissement. Sans succès, pour le grand malheur de celle-ci. Cela dit, cette identification physique d'Alain Stanké cache ou amène à une récurrence de sa vie, l'altérité. Il a toujours été pris pour un autre, et surtout pour un étranger. Le premier aspect, il l'a assimilé, jouant désormais le jeu de passer constamment pour un autre (p. 290³⁴²), d'où le fait qu'il juge son identité caméléonesque. Vivre dans la peau d'un autre est devenu sa spécialité (p. 295), devenant ainsi le « spécialiste de l'imposture » (p. 296). Contre le fait d'être pris pour un étranger, il a lutté toute sa vie et il a réussi à s'intégrer avec succès. Il n'est plus un « maudit Français ». Il est reconnu, assez rapidement, comme un personnage qui a beaucoup apporté à la vie culturelle québécoise. En 1971, l'*Accord* et le *gouvernement du Québec* l'honorent en lui remettant un parchemin honorifique « pour sa contribution exceptionnelle au rayonnement du Québec dans les domaines de l'édition et du journalisme. »³⁴³.

³⁴² Sauf indication contraire, les autres références sont toutes de la première édition.

³⁴³ Voir l'autobiographie d'Alain Stanké sur <http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/alain-stanke/>.

Le portrait de Paul Michaud est encore moins détaillé que celui d'Alain Stanké. Excepté le fait qu'il est né coiffé, et considéré par son entourage comme « un monstre », « tête d'eau » et un « mongol » (p. 23), il n'y a rien de plus sur son apparence physique. Cette particularité aurait dû lui porter chance, en tout cas selon la tradition. Or, tout le récit est construit autour de l'idée de malchance et d'un destin défavorable. Il semblerait que l'auteur précise cet aspect physique justement pour prouver la fausseté de cette superstition.

En ce qui concerne son apparence physique de Victor-Lévy Beaulieu, les paroles ne font que confirmer le portrait photographique. Par bribes, il mentionne qu'il porte les cheveux longs, une barbe et il est habillé d'habitude d'une salopette (p. 117). Il précise aussi qu'il a souffert de poliomyélite à vingt ans (ce qui a paralysé temporairement sa main gauche). Cette infirmité temporaire, il la ressent encore comme une trahison, car il est gaucher et c'était sa main d'écriture. Donc, par cette caractéristique physique, il ne fait que s'identifier encore plus comme écrivain.

Pareillement à Stanké, Alain Horic précise qu'il était maigre comme un clou (*op. cit.*, p. 96), du reste, seule caractéristique physique qu'il fournit.

Pour Jacques Fortin, Jacques Hébert et Marcel Broquet, il semblerait que le portrait photographique sur la couverture vaut mille mots, car aucun n'est donné dans le récit sur leur apparence physique. Quant à Pierre Graveline, il reste toujours un mystère. Ni portrait photographique ni description physique. Qu'est-ce que signifie cette absence corporelle? Laisse-t-il toute la place à ses faits et gestes? Depuis Roland Barthes, les théories du corps de l'écrivain et du corps dans l'écriture/réception ont intéressé nombre de chercheurs en littérature, ne cessant pas de s'approfondir.³⁴⁴

Les traits psychologiques

Les traits psychologiques et moraux des auteurs-éditeurs, parsemés au fil des énoncés, sont plus nombreux et ils offrent un certain positionnement de chacun par rapport à lui-même, par rapport aux autres et surtout par rapport au métier d'éditeur.

³⁴⁴ À ce sujet, voir R. BARTHES. *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, 112 p.; A. OBERHUBER. « Dans le corps du texte », *Tangence*, n°103, 2013, p. 5–19.; E. VANDENINDEN. « Comment le texte touche le corps. » *Études littéraires*, volume 41, n°2, 2010, p. 81–88., etc.

Nous avons inclus également les principes de vie (les croyances incorporées dans leur personnalité) que ces auteurs ont jugé nécessaire de préciser.

Ainsi, en se positionnant par rapport aux autres, Stanké souligne le fait qu'il est allergique à ceux qui se prennent pour le nombril du monde (p. 285). Il n'aime pas non plus « les fats, les poseurs, les présomptueux, les hâbleurs, les vaniteux » (p. 289). Par contre, il a un « penchant naturel pour faire [s]iennes les inquiétudes des autres » (p. 48), et la volonté de porter secours, guérir et consoler (p. 334). S'il n'a rien de positif à dire sur une chose ou une personne, il préfère se taire : « Je suis ainsi fait : j'admire ou je me tais, mais le spleen dans l'âme que me laisse cette histoire m'autorise à faire ici une entorse à mes habitudes » (p. 68) (il fait référence à un incident avec la fondation qui gère le fonds de Gabrielle Roy dont nous allons parler plus loin). S'il n'aime pas cela, c'est parce qu'il se voit autrement. Effectivement, à maintes reprises, il se présente comme un personnage modeste : « je ne crois pas faire partie de ces êtres d'exception », « je n'ai pas l'imagination d'un romancier, j'écoute et j'observe avec plus de facilité que je n'invente », ayant toujours quelque chose à apprendre de ceux qu'il a croisés sur son chemin, etc. Comme le fait de rester dans l'ombre de l'éditeur est une constante dans ce métier, on peut se demander si toute cette mise en avant de l'autre par Stanké ne souligne son désir d'effacement devant la gloire de ses auteurs-vedettes. L'auteur-éditeur affirme son honnêteté par l'intermédiaire de Lobsang Rampa, l'un de ses auteurs, qui l'a lue dans l'écriture de sa main (p. 115). La liberté d'expression est sacrée pour Stanké, même s'il n'est pas en accord avec ce qui est dit (p. 361). Pour compléter son autoportrait, Stanké se compare à son ami Victor-Lévy Beaulieu : « nous avons tous les deux la larme facile... nous aimons rire de tous, de nous... nous sommes des joueurs de tours.³⁴⁵ » (p. 151) En même temps, en rapportant le discours d'Yves Thériault, l'éditeur se voit (ou, du moins accepte l'image créée par son auteur-vedette) « la main haute et le verbe convaincant, la tête pleine de projets qui pourront ranimer la communication entre les écrivains et les lecteurs, à travers le monde s'il le faut », « un homme d'idées et d'audace » (p. 46).

Quant à Alain Horic, sans surprise, il se caractérise en se rapportant à Gaston Miron. La première partie de son récit, l'essai écrit pour le colloque international « Miron

³⁴⁵ Effectivement, Stanké adore jouer des tours et organiser des canulars tout comme son ami Victor-Lévy Beaulieu.

ou la marche à l'amour... en poésie » (1998), est dédiée évidemment au poète national et son portrait occupe presque tout la place. Cependant, en le portraiturant, l'auteur-poète-éditeur s'auto-portraiture, souvent par opposition. Si Miron, spontanément le plus mouvant, le plus apparent, le plus coloré, le plus retentissant, le plus imparable des deux (p. 41), prenait beaucoup de place,³⁴⁶ aimait se mettre en avant et être en représentation, par contre, Alain Horic a une réserve et une réticence innées qui lui sont défavorables. Cette réserve, ce désir d'effacement remarqué dans le cas de Stanké est vu par Horic plutôt comme un handicap que comme une qualité, d'où l'indispensable nécessité d'écrire ce récit, malgré son seuil élevé de tolérance (p. 47) .

« Mon attitude réservée, ma discrétion et ma retenue ne sont pas pour autant synonymes d'inexistence. Je refuse de consentir passivement à la réitération des insinuations qui gommant ma présence, mon travail, mon rôle (équivalent à celui de Gaston entre 1970 et 1981, effectué sans tambour ni trompette) qui s'étend sur une période d'au moins quarante ans. Je refuse qu'accessoirement aussi, selon les aléas de la légèreté ou du parti pris, en me brandissant d'une boîte à surprise, on rétrécisse ma contribution à sept ou dix ans de service. Le rétablissement des faits s'impose d'emblée. [...] Cette absence de prétention confortait davantage ma réserve innée, ma réticence, ma circonspection et ma modération, traits familiers de ma psyché, qui semblent m'avoir desservi au point que l'on me dépouille de mes actes, de mes attributs, d'une ample partie de l'exercice de mon métier d'éditeur littéraire, et, même, de mon existence à l'Hexagone. » (p. 48)

En même temps, rebelle aux titres, Alain Horic affirme préférer s'identifier d'emblée en qualité d'éditeur littéraire (p. 27), pendant que Miron signe comme directeur général et président (bien qu'il vienne très peu, et tard au bureau, étant allergique au travail de bureau, comme le mentionne Horic). L'auteur se décrit aussi comme idéaliste (p. 95), ce qui semble en contradiction avec son côté pratique d'économiste, d'entrepreneur (il met fin au bénévolat et à l'artisanat de la maison d'édition, qu'il appelle d'ailleurs une entreprise; il s'occupe de la gestion économique de l'Hexagone, de Partis pris et des Herbes rouges; il fait quelques incursions dans l'immobilier³⁴⁷). Le fait

³⁴⁶ « Miron, dans son rapport avec nos auteurs, prenait beaucoup de place. » (p. 30); « En qualité d'unique éditeur à l'Hexagone, j'ai publié une dizaine de titre de Royer en dix ans. Tous les crédits pour ce travail colossal d'édition sont habilement versés au bénéfice et au bilan de réalisation de Miron. » (p. 65).

³⁴⁷ « J'anticipais dans ces activités des retombées économique pour Miron. (...) Miron est copropriétaire de ces trois immeubles. Ses responsabilités se résument à sa présence au bureau du notaire pour la séance

qu'il soit efficace et expéditif (p. 103), progressiste³⁴⁸ et rationnel³⁴⁹ (p. 36) est plus en accord avec ce portrait d'homme d'affaires, de commerçant de livres. Dans ce que nous considérons comme la deuxième partie du récit, quoique chronologiquement antérieur à l'essai, l'entrevue accordée en 1989 à Richard Giguère et André Marquis, il précise qu'il était, comme Hébert, un adolescent timide, qui souffrait terriblement à cause de l'acné juvénile (p. 92). Replié sur soi-même, il se réfugie alors dans la lecture. Il lit énormément, ce qui est l'essence même de l'écriture (presque tous les éditeurs le précisent dans leurs mémoires professionnels).

Plusieurs auteurs, dans leur portrait de soi, mettent l'accent sur leur rapport avec le métier d'éditeur en insistant sur la caractéristique de travailleur. En témoigne le récit de Jacques Fortin. Axé sur le déroulement des événements de sa vie professionnelle, l'auteur-éditeur ne fait pas de remarques qui pourraient le caractériser autrement que comme éditeur. Ainsi, il se présente comme travaillant (« je travaillais de douze à quinze heures par jour » (p. 36), « je travaillais sept jours par semaine et mes journées se terminaient trop souvent tard dans la nuit » (p. 38). Ayant le goût de foncer (p. 32), il est très ambitieux (« je voulais réussir à tout prix » (p. 36), bluffeur (p. 28), et il n'abandonne pas devant un refus (p. 44). Il avoue son manque de compétence littéraire et de maîtrise de la langue (p. 41), son ignorance (p. 112), mais cela est largement compensé par son flair pour les best-sellers (p. 96) et son habilité comme entrepreneur. En plus, il se positionne comme un homme de parole (p. 50), toujours équitable envers ses auteurs, respectant les droits auctoriaux, exigeant le respect pour ses droits éditoriaux.

De même, Pierre Graveline se montre comme un travailleur acharné qui s'est épuisé à la tâche. « Au début de 2004, après huit ans de travail acharné à la tête de ma "manufacture de prose", de ma "fabrique d'idées", de mon "usine de poésie", au lendemain de cette folle année 2003 où j'avais de surcroît organisé et animé pas moins de treize événements pour souligner le cinquantenaire de l'Hexagone, je n'aspirais qu'à une

des signatures. Je vois personnellement au reste en acquittant sa part de mise de fonds et tous les autres déboursés ultérieurs pour sa participation dans ces propriétés. » (p. 28)

³⁴⁸ « [...] extirper la maison du fonctionnement rudimentaire et des pratiques artisanales. » (p. 35)

³⁴⁹ « Nous sommes témoins de la disparition de nombres de petites boîtes artisanales d'édition littéraire pour ne pas avoir réussi à opérer le virage et la transition vers des structures éditoriales et administratives plus rationnelles. » (p. 36)

chose : faire une pause, reprendre mon souffle, me ressourcer. » (p. 224)³⁵⁰ Le choix lexical pour caractériser la maison d'édition (manufacture, fabrique, usine) en dit long sur sa vision du monde de l'édition. C'est le côté entreprise, affaire, production qui est mis de l'avant. Plus loin, toujours en se présentant comme quelqu'un de soucieux, qui n'abandonne pas, pour qui le sentiment du devoir est plus grand que la fatigue, Pierre Graveline témoigne de la vie littéraire et éditoriale québécoise. « Malgré ma fatigue récurrente, en dépit de mes inquiétudes quant à l'avenir de nos maisons, il me fallait aller de l'avant. *Le rythme effréné de la vie littéraire où se succèdent et se bousculent les échéanciers et les événements contraignants* ne laisse guère de place à l'exploration des états d'âme et au déploiement des crises existentielles. » (p. 228)³⁵¹ Sa passion pour la littérature, surtout québécoise (p. 180), finit par l'épuiser.³⁵² Pierre Graveline se voit également, et il désire projeter cette image de soi, comme ayant un grand pouvoir de conviction et des talents de médiateur, et comme étant un habile organisateur d'événements culturels (p. 61, p. 77, p. 79, p. 154, p. 229, etc.). Par l'intermédiaire de Jean Royer, il s'alloue des talents d'administrateur (indispensable pour un éditeur) et de communicateur.³⁵³ Il présente sa personnalité conviviale par opposition à celle de Jean-François Nadeau qui « n'était pas [...] un homme convivial. Nous avions à cet égard des personnalités fort différentes. » (p. 70) Il se présente également comme idéaliste, un peu naïf, un Don Quichotte, croyant que les idées mènent le monde et se devant d'y participer (p. 196). Ces talents (de médiateur, d'organisateur, d'administrateur, de communicateur), sa sociabilité, son travail acharné, mais aussi les attributs d'une personne passionnée et idéaliste, voire naïve, sont tous des traits nécessaires et récurrents pour un éditeur. Ainsi, Graveline projette dans son récit l'apparence classique d'un éditeur. Il se construit cette posture afin de se positionner dans le champ comme un « véritable » éditeur (le poste de directeur du groupe Ville-Marie étant son premier contact avec l'édition de livres). Il se

³⁵⁰ De même : « ... un accroissement continu de ma charge de travail déjà trop lourde » (p. 225); « Je m'épuisais au jour le jour dans un combat solitaire que je savais perdu d'avance. » (p. 240), etc.

³⁵¹ Nous soulignons.

³⁵² « Me laissant emporter jusqu'au bout de mes forces sur les ailes de ma passion littéraire, j'avais donné le meilleur de moi-même, éditant en une décennie d'intense labeur pas moins de six cents livres, ce que bien des éditeurs, disposant il est vrai des moyens moins importants que les miens, ne parviennent à réaliser qu'un terme d'une longue vie de travail. » (p. 245).

³⁵³ « Jean Royer m'affirma qu'il reconnaissait mes talents d'administrateur et de communicateur » (p. 20).

peint aussi, plus que Michaud qui sondait encore son âme, comme un athée convaincu (p. 99, p. 193, etc.). Enfin, il est un souverainiste et un militant actif.

Victor-Lévy Beaulieu se caractérise également comme un « horrible travailleur » (p. 108). D'ailleurs, il devient alcoolique par surcharge de travail (p. 91). Impatient (p. 48), toujours en urgence et en vitesse,³⁵⁴ toute attente le terrorise (p. 57) et la lenteur (surtout dans la publication d'un livre, p. 48) l'exaspère. Il a horreur de la lenteur. D'ailleurs, il lit vite (deux livres par jour), il écrit vite (un roman en trois semaines) et il publie vite (un livre en deux mois). Cela dit, la passion est l'état affectif et intellectuel qui caractérise le plus sa personne. L'auteur le mentionne à maintes reprises. Individu passionné, il s'exalte pour tout : les beaux livres, la forme des lettres et des livres, la création d'un livre, la lecture, l'écriture,³⁵⁵ etc. D'ailleurs, il affiche ses couleurs d'entrée de jeu, dans le sous-titre de son livre, *La passion d'éditer*. Il juge indispensables d'ajouter à son portrait des caractéristiques telles que « maniaque » (p. 19) et d'une grande curiosité (p. 22). En plus, très tôt, Victor-Lévy Beaulieu se découvre un talent comme pornographe (il avait écrit pour « de petits journaux cochons destinés aux chauffeurs de taxi et d'autobus »), talent qu'il refuse (p. 37-38). Captivé par la folie des autres (de son grand-père qui était dément, du poète Nelligan,³⁵⁶ des auteurs avec différentes formes de maladie mentale et de mal de vivre, etc.), V.-L. Beaulieu se croit lui-même atteint, déconnecté de la vie réelle (p. 76). La mention de cette filiation avec le poète Nelligan serait-elle une recherche de transfert de capital symbolique? Il se dit aussi contestataire (p. 132), provocateur (p. 113). Il aime susciter des polémiques (p. 140), il est batailleur (p. 155), nationaliste (p. 113), souverainiste (p. 39), patriote québécois (p. 182) et

³⁵⁴ « Plus vite! Toujours plus vite! On devrait pouvoir aller toujours plus vite! comme le dira Xavier Galarneau de *l'Héritage*, obsédé par la lenteur des choses, des bêtes et des hommes. » (p. 57). Il faut préciser que Xavier Galarneau est l'un de ses personnages, créé en 1981. D'ailleurs, il mêle plusieurs fois ses personnages fictifs à ses mémoires (p. 63-64) et sa personnalité propre à ses personnages, ce qui nous fais nous questionner encore : où se termine la réalité et où commence la fiction dans ses mémoires?

³⁵⁵ « Je serais le Victor Hugo de mon pays ou je ne serais rien du tout [...] Je voulais être hénaurme comme Rabelais, fou comme Cervantes, dément comme Artaud, illuminé comme Joyce et désespéré comme Jack Kerouac. Je serais Icare, mais muni d'ailes qui ne fonderaient pas au soleil! » (p. 39-40)

³⁵⁶ « Par mon père, nous étions apparentés de loin aux Nelligan [...] La légende du poète devenu fou et interné à l'asile de Longue-Pointe circulait donc beaucoup dans la famille. Par elle, la poésie était déconsidérée et tout usage non essentiel des mots perçu comme une extravagance menant droit à la folie. » (p. 17) « L'usage des mots [...] ne peut amener qu'à la folie et l'internement. » (p. 24)

radical³⁵⁷ (p. 114 et p. 131). Finalement, il admet, comme Stanké, qu'il aime faire des farces (p. 140).

L'auteur-éditeur Jacques Hébert se présente avant tout comme un aventurier, une autre caractéristique essentielle dans le métier d'éditeur, semble-t-il. Il a parcouru le monde entier pendant des années, en écrivant nombre de récits de voyage (ou de récits d'aventures de par le vaste monde, comme l'auteur les nomme, p. 84). En rapportant les mots de Pierre Elliot Trudeau, l'auteur se présente comme « un assez bon conteur » (p. 30), quoiqu'il nie fermement être un écrivain, qui, dans sa vision, est un être qui consacre passionnément sa vie entière à l'écriture. Or, il n'a jamais écrit pour son plaisir, mais pour changer discrètement le monde, même si c'est de façon infinitésimale (p. 18). Comme pour confirmer l'affirmation antérieure de P. E. Trudeau, il commence son récit proprement dit, après avoir justifié longuement la raison d'écriture et le fait qu'en fait il n'est pas un écrivain, et qu'il y a erreur sur la personne, par l'incipit propre aux contes : « Il était une fois moi, adolescent plutôt naïf et très sensible, tourmenté par l'acné juvénile et autres misères de son âge, qui rêvassait plutôt qu'il travaillait sous l'œil sévère des pères jésuites au collège Sainte-Marie de Montréal. » (p. 39) Comme Beaulieu, il adopte la position de celui qui ose s'opposer, dire la vérité, choquer (par exemple, en publiant ses pamphlets sur Coffin, ou le livre du frère Untel, en 1960) et, presque un demi-siècle plus tard, sa position n'a pas changé. Une seule autre particularité que livre Hébert de lui-même est sa passion, voire fascination, pour l'objet-livre.

Paul Michaud partage avec Beaulieu et Hébert la passion pour le mot imprimé et pour tout ce qui renvoie à l'objet-livre (lecture, aspect physique, promotion et vente). En mettant de l'avant cette caractéristique, l'auteur-éditeur se positionne par rapport au métier d'éditeur. À part le fait que ce métier exige un être passionné par le livre dans son entier, Paul Michaud ne s'attarde pas trop à ses traits psychologiques. Il s'identifie au Père Goriot (pourquoi?) (p. 30) et, comme Graveline, tient à souligner son antipathie envers le clergé, l'église et la religion.

³⁵⁷ « Après mes années de collaboration avec Jacques Hébert, j'éprouvais le besoin de satisfaire le radicalisme que je portais, non plus dans la solitude comme cela avait été le cas jusqu'alors, mais en toute solidarité avec les femmes et les hommes capables d'assumer leurs différences sans veulerie ni lâcheté. » (p. 131-132).

Marcel Broquet et Alain Stanké sont les seuls à ne pas adopter une posture d'auteur-éditeur athée, peut-être parce qu'ils ont un habitus différent des autres ou parce qu'ils ont vécu la guerre. Cependant, Alain Horic, qui remplit les mêmes conditions (émigrant qui a lutté pendant cinq ans en Afrique), se félicite de son rôle actif dans la Révolution tranquille (p. 60, entre autres). Chacun est passé et sorti différemment de la guerre : Stanké comme un optimiste incurable, Broquet avec une intolérance à toute forme de violence. Ce dernier a une « sainte horreur » de la violence sous toutes ses formes (ainsi que de son corollaire, l'intolérance, p. 61) et des guerres, peu importe l'ampleur (p. 83). Est-ce la raison pour laquelle il appelle le monde du livre une jungle? Conséquence de la guerre, l'auteur-libraire-éditeur se caractérise aussi par une solitude (Graveline et Beaulieu parlent de solitude aussi) et une méfiance continue envers son prochain, une grande naïveté, un repli sur soi (il prend la décision de ne pas avoir d'amis), un sentiment d'injustice (p. 82), quoiqu'il ne soit pas porté à la combattre (p. 83). Il éprouve des sentiments d'abandon et de révolte. L'autobiographe se peint aussi comme une personne qui a un désir d'évasion et de découverte (p. 155). La présentation de cette caractéristique (la curiosité, comme Beaulieu) l'amène à se positionner comme un passionné/amoureux des livres. Il veut s'évader et découvrir, mais il n'avait pas assez « de cran » pour se sauver (p. 118), alors, il va se sauver par l'entremise du livre, dont il devient éperdument amoureux. De même, l'auteur a l'impression que « le bonheur était inaccessible pour moi. Il fallait donc que je crée une sorte de carapace pour faire face à toutes les vicissitudes de la vie. (...) Encore aujourd'hui (...) je n'y arrive pas. » (p. 138) Malgré cette caractérisation sombre, le livre ne dégage pas du tout une atmosphère lugubre, bien le contraire, peut-être parce que l'auteur c'est « abstenu d'être négatif » (p. 11).

En rassemblant les traits psychologiques (moraux) récurrents des éditeurs-auteurs, un portrait commun de l'éditeur s'esquisse. Les éditeurs-auteurs se perçoivent tout d'abord et indispensablement comme des êtres passionnés. Ils sont passionnés soit par la littérature et la lecture, soit par l'objet-livre et sa création, soit par les mots et la forme des lettres. Sans cette passion, personne ne choisirait ce métier scabreux, étrange, sollicitant, épuisant. Cela dit, malgré cette passion motivante, un éditeur doit avoir des

« reins solides », comme l'affirme Broquet. La plupart des auteurs-éditeurs posent en travailleurs acharnés. Graveline répète de nombreuses fois l'état d'épuisement où dix ans dans ce métier l'ont amené. Fortin a longtemps travaillé sept jours sur sept, douze heures par jour et Beaulieu s'est tellement épuisé à la tâche qu'il est devenu alcoolique. Horic affirme lui aussi que l'édition littéraire exige de l'individu tout son temps, ses énergies et ses ressources (p. 130). Les éditeurs soulignent, de plus, la nécessité d'avoir un caractère travaillant, dynamique, actif et batailleur, cherchant l'action, prenant des risques pour pouvoir faire ce métier. L'athéisme, l'anticléricalisme, l'antireligion (ou toute autre variante sur ce thème) semblent être d'autres traits communs aux éditeurs qui ont œuvré autour de la Révolution tranquille. Bien que Graveline et Michaud soient les seuls à l'affirmer haut et fort, les autres aussi laissent comprendre dans leur récit la même position envers la religion et ses aspects. Dans la société québécoise post Révolution tranquille, l'anticléricalisme et l'antireligion étaient symbole de modernité, de progrès et d'intellectualisme. Les éditeurs, en se positionnant ainsi, se montrent comme des participants actifs au changement de la société et de la vie culturelle québécoises. Militants pour l'émancipation socio-politique et culturelle du Québec, ils se positionnent en éditeurs-auteurs engagés. Plusieurs éditeurs-auteurs se dépeignent en idéalistes qui veulent changer le monde par les livres publiés (tels Jacques Hébert, Alain Horic, Jacques Fortin, Pierre Graveline et Paul Michaud). Finalement, intermédiaire entre l'auteur et le lecteur, producteur de culture, faiseur de gloire, l'éditeur s'efface devant ses auteurs-vedettes. Pour résumer, l'autoportrait physique et psychologique que l'auteur-éditeur peint de lui-même au fil de son texte autobiographique est un élément important de l'image que l'auteur-éditeur désire projeter de soi (donc, de la construction de la posture aucto-éditoriale).

Conclusion partielle

L'« ethos discursif » des analystes du discours ou « la posture d'énonciation auctoriale » des sociologues de la littérature constitue, à l'intérieur du texte, la dimension verbale de la posture auctoriale. Dans ses mémoires, l'éditeur, en projetant une image de soi sur la scène d'énonciation, se construit une posture éditoriale afin de se légitimer et de

se (re)positionner dans le champ éditorial. L'ethos éditorial qui ressort des éléments du contenu textuel montre donc surtout la manière d'être, les qualités et les habitudes de l'auteur comme éditeur.

Cela dit, bien que dans le contenu textuel l'accent soit mis sur la personne de l'éditeur, s'y trouve nombre d'indices posturaux auctoriaux, surtout dans le cas des éditeurs-écrivains, éditeurs-poètes, éditeurs-auteurs comme la mention de titres d'ouvrages publiés antérieurement (Hébert, Horic), de citations de leurs personnages fictifs (Beaulieu), de vers et des poèmes personnels (Horic et Graveline), etc. De surcroît, comme l'énonciateur (l'auteur) est indissociable du méta-énonciateur (l'éditeur), l'éditeur-mémorialiste, par ce qu'il dit, par son discours, se construit donc cette posture unique, la posture auto-éditoriale.

Les éléments discursifs qui participent à la construction d'une posture auto-éditoriale dans l'espace des mémoires d'éditeur sont innombrables. Pour faciliter la compréhension textuelle, ces indices posturaux verbaux ont été identifiés et groupés. Cependant, leur taxinomie est purement formelle, car un indice qui se trouve dans une catégorie peut facilement glisser dans une autre et l'ordre des sections peut aussi être interchangeable. Ainsi, l'autobiographie professionnelle a été observée dans une perspective dualiste, c'est-à-dire personnelle et professionnelle. À cela, s'ajoute une troisième catégorie qui tient simultanément des deux aspects considérés, l'autoportrait. L'éditeur s'autoportraiture en tant qu'éditeur (comme une personne publique), mais aussi en tant que personne privée.

La vie personnelle est souvent moins développée dans ce genre de discours de carrière (exception faite pour Marcel Broquet). Cependant, au fil de l'énonciation, parfois en filigrane, se trouvent des détails qui participent activement à l'image auto-éditoriale. Les aspects de la vie personnelle qui ont été observés sont la naissance, l'origine comme milieu de vie, la famille, la fratrie, l'opulence ou la misère matérielle, les études, la sexualité et les voyages. Partant de ces considérations, des traits communs des éditeurs québécois étudiés ont été relevés. La plupart de ces éditeurs proviennent de milieux sociaux les moins nantis qui, par leurs études et leur travail acharné, ont réussi à accéder au monde du livre et, par la suite, au monde éditorial. Par ailleurs, la plupart occulte la sexualité. Par contre, tous sont de grands voyageurs.

La vie professionnelle occupe la partie majoritaire du récit d'où la nécessité de la subdiviser. Cet aspect a été considéré tenant compte du fait qu'une posture se construit en relation. Alors, nous avons regardé, dans une perspective diachronique, les rapports que l'éditeur entretient avec le champ éditorial, sa vision sur l'état du champ et son propre positionnement dans le champ. Le « vrai » positionnement a été laissé de côté (à quelques exceptions près, nous avons mentionné la position dans le champ éditorial de 1978 allouée par Ignace Cau à Stanké, Fortin et Beaulieu). Par ses prises de position, Michaud se montre comme un élément-clé dans le monde de l'édition; Hébert, comme un élément déclencheur du changement; Stanké, comme l'initiateur de l'édition québécoise à l'international; Fortin, comme initiateur, quant à lui, de nouvelles stratégies éditoriales pour gagner la domination dans un champ dominé par les Français; Beaulieu, comme souverainiste militant, écrivain et éditeur engagé; Horic et Graveline de même, et Broquet, comme petits éditeurs restés indépendants malgré l'avènement de grands groupes.

Dans ce même champ, l'éditeur se construit en relation avec les autres agents qui s'y trouvent comme le libraire, le distributeur, l'imprimeur, les autres éditeurs, ainsi qu'avec les auteurs, surtout les plus célèbres, de son écurie. Par les relations avec les auteurs-vedettes, l'éditeur, celui qui les a consacrés, se consacre lui-même. Il cherche à se légitimer comme éditeur par ce transfert de capital symbolique. Mais la construction de la posture aucto-éditoriale ne se limite pas à ces gens du livre, elle se poursuit aussi dans le rapport que l'éditeur entretient avec les lettres (l'objet-livre, les mots imprimés, la littérature, etc.). Tous, sans exception, se montrent passionnés et amoureux de l'un ou plusieurs de ces aspects.

Le parcours éditorial, la raison d'être de ce récit, comprend plusieurs éléments. Par exemple, la mention des métiers antérieurs à celui d'éditeur, des circonstances dans lesquelles le mémorialiste est devenu éditeur, ses motivations et sa mission, ses stratégies éditoriales, ses difficultés et ses satisfactions, ses succès, ses échecs, ses regrets, sa reconnaissance publique, ses procès juridiques éventuels, son pouvoir, sa vie mondaine, etc. Par tous ces indices, l'éditeur se crée une identité éditoriale. Ainsi, nous avons identifié le libraire-éditeur (Michaud et Broquet), le journaliste-écrivain-éditeur (Hébert, Stanké et Beaulieu), le poète-éditeur (Horic et Graveline) et l'éditeur « pur » (Fortin). En

même temps, le rapport profit financier-promotion de la littérature et le catalogue de la maison séparent les huit mémorialistes en deux types d'éditeurs : les éditeurs littéraires (Paul Michaud, Alain Horic, Victor-Lévy Beaulieu et Pierre Graveline) et les éditeurs généralistes (Jacques Hébert, Alain Stanké, Jacques Fortin et Marcel Broquet).

Si la vision que les auteurs ont du métier d'éditeur a permis l'esquisse de ce métier, passionnant, sollicitant, risquant, etc., l'autoportrait a tracé le contour de la personne de l'éditeur tel qu'il se voit lui-même. Ainsi, pour faire ce métier, l'éditeur doit être passionné, un travailleur acharné, dynamique et fort, avoir du flair et le courage de prendre des risques.

Chapitre IV

Les éléments formels du texte

La forme d'un texte est le vecteur d'un discours.³⁵⁸ Après avoir analysé la construction de la posture auto-éditoriale à travers le contenu textuel, nous allons nous pencher sur la construction de la posture d'auteur-éditeur par la forme textuelle.

Si la matière, la substance, est commune, la forme d'un texte, son apparence propre, est individuelle. Chaque texte possède son ethos discursif auctorial intrinsèque particulier³⁵⁹ alors que, au moment de son élaboration, interagissent des indices formels très divers, comme le choix du genre du récit, le choix du registre de langue et des formes lexicales, la planification textuelle, en passant par le rythme et le débit, l'intonation, etc. Alors, l'idée de forme peut correspondre aux notions de genre, de structure, de procédés, de figures, de style et de ton. Ou, pour le dire avec Jérôme Meizoz, la construction de l'image de l'auteur « se décline dans une dramaturgie corporelle, s'exprime par un ton, et s'analyse comme un style individuel, voire une "écriture" référée à un groupe social (Barthes). // Le terrain couvrirait alors les postures d'énonciation auctoriale, à lire également comme des prises de position dans le champ littéraire, médiatisées par un genre et des formes. »³⁶⁰

Le genre des mémoires d'éditeur et ses caractéristiques, comme le style, les formes et les procédés stylistiques (la manière d'écrire), ainsi que le ton, l'intonation, le registre, le débit, le rythme, etc. (la voix de l'auteur par laquelle il s'exprime et se met en scène), seront analysés pour rendre compte de la construction de la posture auctoriale par la forme des récits des éditeurs.

³⁵⁸ F. FORTIER, P. GUAY. « Forme », *Dictionnaire du littéraire*, sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, Paris, PUF, 2010, p. 301.

³⁵⁹ « Qui n'empêche pas, cependant, que ces *ethè* possèdent des traces communes et stylistiquement semblables, ou totalement différentes, qui dépendent du processus de création. » (M. M. GALLINARI. « La "clause auteur" : l'écrivain, l'*ethos* et le discours littéraire », *Argumentation et Analyse du Discours*, [En ligne], n°3, 2009, <http://aad.revues.org/663> (Page consultée le 20 janvier 2017)

³⁶⁰ J. MEIZOZ. « "Postures" d'auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq) », *Vox-poetica*, [En ligne], s.d., <http://www.vox-poetica.org/t/articles/meizoz.html> (Page consultée le 19 janvier 2017).

Le genre

Le genre, notion discursive et littéraire antique issue de la rhétorique et de la poétique aristotéliennes, est une catégorie hétéroclite, dynamique et insaisissable, car en permanent mouvement de reconfiguration et de réévaluation. Ni atemporels ni universels, les genres, des codes sociaux, sont historiquement et géographiquement évolutifs,³⁶¹ vu que, par leur nature, ils progressent sans cesse avec les sociétés dont ils sont partie prenante.³⁶² En même temps, ils apparaissent, disparaissent, réapparaissent même, se redéfinissent, s'étendent, se spécialisent, etc., comme incidence directe des transformations de la conception de la littérature, du discours et même de l'auteur. Autrement dit, chaque nouveau genre engendré par les circonstances d'une époque (historique, sociale, littéraire, etc.) vient perturber les distinctions établies auparavant, tout en découlant de celles-ci.

Dans le domaine culturel, ce terme est utilisé dans un double emploi étant à la fois une notion restreinte qui définit les règles de forme, de contenu et de but d'un texte, et une notion large qui désigne des regroupements d'œuvres dans des ensembles plus ou moins stables.³⁶³ Dans le cas particulier des mémoires professionnels d'éditeurs, nous pouvons observer les deux usages de ce terme que sont le genre du récit lui-même et le/les genre(s) que l'éditeur favorise dans sa pratique éditoriale. Chaque aspect de la généricité constitue un indice postural différent mais complémentaire. Si le genre mémoriel que revendique l'auteur pour son énonciation (soit directement dans le péri-texte linguistique – titres, sous-titres, préfaces, introductions –, soit indirectement par la forme, le contenu, la justification de l'écriture et le but des récits) participe à une posture d'énonciation *auctoriale* en étant son médiateur,³⁶⁴ par contre, les genres publiés par chaque éditeur (qui ressort du contenu du récit) constituent un indice postural *éditorial*. Ce qui fait que, encore une fois, il y a cette fusion posturale qui crée la posture

³⁶¹ Y. FOEHR-JANSSENS et D. SAINT-JACQUES. « Genres littéraires », *Le dictionnaire du littéraire*, sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, Paris, PUF, 2002, p. 320.

³⁶² D. MAINGUENEAU. *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004 p.180-187.

³⁶³ Y. FOEHR-JANSSENS et D. SAINT-JACQUES. « Genres littéraires », [...], p. 320.

³⁶⁴ Car c'est l'auteur qui se construit une identité à travers la généricité de son énonciation.

unique des éditeurs-auteurs de mémoires professionnels que nous appelons posture auto-éditoriale.

Pour les raisons susmentionnées, une production discursive reste difficile à cadrer. Les systèmes de genres, passés et actuels, offrent une certaine cohérence, mais ils restent tout de même approximatifs. La généricité est encore plus problématique dans la mesure où les écrivains désirent se démarquer dans la création littéraire et qu'ils ont une pratique subversive des genres. Les écrivains pour lesquels la notion même de « genre » pose problème renversent l'ordre littéraire et les valeurs antérieures, préétablies. Ils sont en constante rupture avec le genre, sans pouvoir toutefois s'en libérer complètement. Ils ne se complaisent pas à suivre un archétype, mais plutôt « ils entendent capter leur public en instaurant une scène d'énonciation originale qui donne sens à leur propre activité verbale, ainsi mise en harmonie avec le contenu même du discours. »³⁶⁵ Bref, le genre est un point d'origine dont il faut se débarrasser pour trouver des formes originales.

Les récits des auteurs-éditeurs ne font pas exception à la règle. Comme nous l'avons déjà précisé dans l'introduction du présent travail, le possible micro-genre des mémoires d'éditeur comprend des récits de carrière d'éditeurs de livres qui expliquent les arcanes de ce métier en même temps qu'ils tentent, ces récits, de légitimer les actions de leurs auteurs. Mais cette description peut être très large et ces récits peuvent transgresser les frontières des sous-genres de la littérature intime, tout en restant des « mémoires d'éditeur ». Ils peuvent naviguer entre souvenirs, témoignages, autobiographies, comptes rendus, voire essais littéraires. À ce point, deux questions majeures apparaissent : quelles sont les caractéristiques de ce microgenre et quels traits doit avoir un récit pour s'y cadrer? Et, conséquemment, dans quelle mesure les huit récits des éditeurs québécois retenus ici remplissent-ils les conditions requises pour y correspondre? Sans prétendre couvrir le sujet dans son entier, nous jetterons ici les bases d'une éventuelle recherche dans cette direction.

³⁶⁵D. MAINGUENEAU. *Le Discours littéraire*. [...], p.180-187.

Caractéristiques du micro-genre des mémoires d'éditeur

Le genre des mémoires est proche de l'autobiographie (qui associe écriture de soi et récit de vie), mais il s'en distingue étant donné qu'il met l'accent sur le contexte historique de la vie de l'auteur et sur ses actes plus que sur l'histoire de sa personnalité et sa vie intérieure. Comme les mémoires d'éditeur découlent des mémoires professionnels, qui, à leur tour, sont issus des Mémoires, ce microgenre inclut, au moins en partie, des caractéristiques du genre mémoriel, qu'il fait siennes. Ces attributs touchent entre autres la justification d'écriture et le but visé, le moment d'écriture ainsi que l'ordre narratif.

A. Justification d'écriture et but visé

À l'insistance de l'entourage

À l'origine, l'auteur (en général, appartenant à la haute noblesse) légitime sa décision de prendre la plume (habituellement, quoique pas uniquement) comme conséquence d'un exil, imposé ou volontaire, qui a amené la défaveur et la disgrâce. Par la rédaction de ses mémoires, il veut convaincre son lectorat de la fausseté du bruit public qui porte atteinte à son image et au nom de sa famille.³⁶⁶ Aujourd'hui, en même temps qu'avec le genre, a évolué, s'est nuancée et s'est spécifiée également, selon chaque type de mémoires, la justification d'écriture des mémoires.

Les auteurs-éditeurs ajoutent une nouvelle forme de justification d'écriture de leurs mémoires professionnels soit l'insistance de l'entourage. Cette justification ressort surtout du périphrase linguistique. Certains auteurs affirment qu'ils se sont laissé forcer la main pour écrire, car ils ne l'auraient pas fait de leur propre chef (comme Paul Michaud, Jacques Fortin, Jacques Hébert, Marcel Broquet, etc.). Il est intéressant de remarquer que ceux qui insistent sur l'influence de l'entourage familial mettent par la suite l'accent sur la vie privée, tandis que ceux qui soulignent l'influence professionnelle accentuent le côté

³⁶⁶ Voir à ce sujet l'article de N VIRASTAU. « L'ethos du mémorialiste de Commynes à Monluc et l'évolution du genre avant le XVII^e siècle », *Fabula / Les colloques*, 11 juillet 2014, [En ligne], <http://www.fabula.org/colloques/document2408.php> (Page consultée le 16 mai 2017).

professionnel. À titre d'exemple, Marcel Broquet invoque, dans sa préface, l'insistance maternelle pour justifier la publication de son texte que sa modestie personnelle ne lui aurait pas permis d'écrire, et nous connaissons maintenant la prépondérance du côté autobiographique dans son récit. Par contre, Jacques Fortin rédige ses mémoires à la suggestion de son directeur littéraire de l'époque, Jacques Allard, et il s'est avéré que le parcours professionnel de cet auteur-éditeur est prépondérant dans le récit (qui a d'ailleurs comme sous-titre *Récit d'un éditeur*). Tout cela pour souligner cette caractéristique spécifique au microgenre des mémoires professionnels éditoriaux qu'est l'écriture à l'insistance de l'entourage.

Pour « se dire »

Si la raison spécifique d'écriture avouée, ci-haut mentionnée, que l'auteur-éditeur met de l'avant lui est externe, il existe des justifications d'écriture intrinsèques, non confessées, communes à tous les mémorialistes et auxquelles les auteurs-éditeurs se conforment, en pleine connaissance de cause ou non. Les mémoires incluent l'effort du mémorialiste de « se dire » dans le but de se construire, de se justifier ou bien de se rechercher.

Tout d'abord, le mémorialiste « se dit » afin de « construire un monument de soi », ³⁶⁷ selon Annie Cantin et Alain Viala. De cette perspective, les mémoires sont des tribunes d'apologie de soi. Est spécifique au microgenre des mémoires professionnels éditoriaux le fait que l'auteur-éditeur se met en valeur primordialement comme éditeur. Il est rare que sa vie privée occupe une place importante (comme chez Marcel Broquet et Paul Michaud), car ce n'est pas le but visé par ces écrits. « Si le diariste cherche à se connaître, le mémorialiste, quant à lui, veut se faire connaître », ³⁶⁸ et le mémorialiste-éditeur veut se faire connaître comme éditeur par l'intermédiaire de sa profession. L'auteur présente ses talents et ses réalisations professionnelles, insistant peu ou prou sur ses qualités personnelles et les réussites familiales. Il ressent le besoin intrinsèque

³⁶⁷ A. CANTIN et A. VIALA. « Mémoires », *Le dictionnaire du littéraire*, sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, Paris, PUF, 2002, p. 481.

³⁶⁸ F. van ROEY-ROUX. *La littérature intime du Québec*, Montréal, Boréal Express, 1983, p. 57.

d'expliquer son rôle dans le monde du livre et, davantage encore, son action personnelle dans ce monde (les récits de Pierre Graveline et Alain Horic sont éloquents en ce sens). Pour cela, l'auteur est tenté de mettre en évidence les circonstances qui le mettent en valeur et à minimiser, sinon à passer sous silence, les faits qui désavantagent son image.

Ensuite, l'auteur-éditeur, comme tout mémorialiste, se raconte également pour justifier ses actions et légitimer sa place dans le monde dont il se réclame, c'est-à-dire, ici, dans le champ éditorial. Alain Horic en est l'exemple le plus parlant, quoique pas le seul. Dans ce cas, les mémoires professionnels, à l'instar des mémoires politiques, ne sont pas gratuits, pour le dire avec Françoise van Roey, comme le seraient, par exemple, les souvenirs.

Finalement, il ne faut pas oublier que le récit éditorial reste dans une certaine mesure un récit intime. Donc, dans cet écrit aussi, il y a une partie de recherche de soi. Il « se dit » pour se retrouver, pour s'expliquer à soi-même. Cette quête intérieure est la plus évidente dans le cas de Paul Michaud. Mais parfois le mémorialiste-éditeur se raconte juste pour le seul plaisir de se raconter, comme l'avoue Marcel Broquet dans sa préface.

En dehors du but d'écriture (se construire comme éditeur, se justifier et légitimer dans le champ éditorial ou pour se retrouver), il faut prendre en considération que l'éditeur se base sur sa propre mémoire pour faire le récit de soi (excepté Horic qui utilise, en plus de sa mémoire, des documents en fac-similé pour appuyer ses propos). Or la mémoire est capricieuse, sélective, infidèle. Ce qui fait dire à Philippe Lejeune que « le filtrage de l'information est une constante de la littérature autobiographique. »³⁶⁹ C'est ici qu'intervient le pacte de sincérité. Le mémorialiste va « se dire » dans la mesure où sa mémoire va le lui permettre. Ainsi, dans la littérature personnelle, le souci de la vérité objective est remplacé par celui de la sincérité. Ce pacte autobiographique, les éditeurs-auteurs l'ont tous fait, à un moment ou un autre de leur discours³⁷⁰ ou métadiscours.

³⁶⁹ P. LEJEUNE. *Je est un autre, L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980, p. 218.

³⁷⁰ Par exemple, Alain Horic le fait dans l'ultime paragraphe du récit : « Ce fut certes une histoire authentique et véridique qui s'est poursuivie tout le long d'un parcours d'une quarantaine d'années (1954-1996) avec l'édition littéraire, avec les poètes et les écrivains, une histoire de solidarité, d'association, d'idéalisme, de compagnonnage, d'affection et d'amitié avec Gaston Miron. » (p. 74)

En même temps, si la majorité des événements liés à l'enfance ont disparu à jamais par la force des choses, d'autres ont été laissés volontairement de côté. Les omissions intentionnelles des éditeurs-auteurs de mémoires professionnels, la suppression de certains faits, dictées par les diverses formes de censure (honte, pudeur, respect pour la vie privée d'autrui ou discrétion) ou simplement par le fait qu'ils sont considérés de peu d'importance ou hors de propos, ont pour but de créer aussi une image de soi favorable. Bref, l'éditeur-auteur des mémoires professionnels se raconte afin de se construire une posture auctoriale qui reflèterait la position désirée dans le champ.

Pour témoigner

L'intention de se raconter pour se créer une image de soi, pour se retrouver ou pour se légitimer ne constitue que le premier aspect du genre mémorialiste, car, en même temps, le mémorialiste est un témoin³⁷¹, étant le spectateur et le participant d'une époque. Parcourir les mémoires des éditeurs québécois, c'est revivre l'histoire de l'édition québécoise, c'est reconstituer le champ de l'édition.

Dans le cas des récits testimoniaux des éditeurs, comme nous avons pu le remarquer dans l'analyse du contenu de ces textes, tous les auteurs-mémorialistes, en plus d'être des témoins de l'état du champ éditorial québécois dans la deuxième partie du XX^e siècle, sont aussi les témoins d'une profession, celle d'éditeur. Donc, si les mémoires en général ont une partie autobiographique et une partie historique, les mémoires d'une carrière ont en plus une partie professionnelle, ce qui constitue une particularité du sous-genre mémorial professionnel et, subséquentement, du microgenre professionnel éditorial.

Dans cette perspective, Françoise Roux peint le portrait classique du mémorialiste. Il est « un homme (ou femme), écrivain d'occasion et non de profession, qui, ayant été

³⁷¹« Andrea Frisch, dans *The Invention of the Eyewitness*, fait une distinction entre le "témoignage épistémique" (considéré comme "moderne"), fruit de l'expérience personnelle, et le "témoignage éthique" dont l'objectivité est fonction du statut social et politique du témoin. Les Mémoires, de par leur contexte-type de création, s'efforcent de mettre en scène un témoignage éthique où l'expérience personnelle et la mémoire individuelle ne trouvent leur valeur de vérité qu'en solidarité avec la mémoire d'un groupe élevé dans la hiérarchie sociale. » N. VIRASTAU. « L'*ethos* du mémorialiste de Commynes à Monluc et l'évolution du genre avant le XVII^e siècle », *Fabula / Les colloques*, 11 juillet 2014, [En ligne], <http://www.fabula.org/colloques/document2408.php> (Page consultée le 19 juin 2017).

mêlé soit par les hasards de la naissance, soit en vertu de sa profession aux grands événements ou personnages de son époque, fait le récit de ce qu'il a vu, entendu ou vécu en compagnie de ces grands personnages. [...] La plupart des mémoires parlent moins de leur auteur que du milieu dans lequel il évolue, des gens qu'il a connus, au point d'en arriver parfois à une succession de portraits [...] ».³⁷² Cette définition du mémorialiste et des mémoires s'applique parfaitement à l'éditeur-auteur Alain Stanké. Par conséquent, malgré ses réfutations que nous avons notées dans le péri-texte, l'« inventaire » des personnes rencontrées pendant sa carrière de journaliste et d'éditeur constituerait bel et bien des mémoires professionnels, mais pour d'autres raisons, que nous allons voir plus loin, ils ne sont toutefois pas des mémoires professionnels.

Le mémorialiste d'une carrière désire laisser un héritage culturel, en même temps qu'il fait un rappel à la postérité de ce qu'a été son travail à un moment donné. Il laisse ainsi un témoignage de la manière qu'eux-mêmes ont pratiqué leur métier. Ceux qui ont été des pionniers dans le métier d'éditeur, Paul Michaud et Jacques Hébert, entre autres, rappellent l'acharnement nécessaire pour percer dans le domaine éditorial à cette époque-là. Ils voyaient le métier d'éditeur comme une mission à remplir. Les autres précisent qu'il a fallu des gens bien décidés pour démarrer l'entreprise éditoriale (comme Fortin, Horic, etc.). C'est la raison pour laquelle tous ont l'intention clairement avouée de ne pas laisser se perdre leur expérience professionnelle passée. Ils jugent important, voire indispensable, de léguer aux générations futures un document quasi historique qui explique comment le métier était fait dans leurs temps, ce qui lie le métier d'éditeur de la deuxième moitié de XX^e siècle au métier d'éditeur du moment où le récit sera réactivé par la lecture (aujourd'hui, demain, dans cinquante ans).

B. Le moment de l'écriture

Comme l'avoue Jean-Ernest Racine, mémorialiste parmi d'autres, « tout homme arrivé au point où [...] [il] éprouve le besoin de faire une sorte de bilan afin de savoir où il en est. Cette opération, si elle est possible (pas sûr), suppose un arrêt, et qu'on se

³⁷² F. van ROEY-ROUX. *La littérature intime du Québec*, Montréal, Boréal Express, 1983, p. 57.

détourne de l'actuel pour regarder derrière soi ou en soi, ce qui est la même chose. »³⁷³ L'écriture rétrospective est donc une autre particularité des récits intimes voués à la publication³⁷⁴ et, par voie de conséquence, des mémoires d'éditeur.

Relatés des années plus tard, en plus d'être, dès le début, un point de vue personnel de l'auteur, les événements passés sont soumis à la perception de cette perception, ou perception réflexive, car « il s'y mêle d'autres connaissances acquises avec le temps et souvent bien inconsciemment, d'autres préoccupations particulières à l'esprit du narrateur au moment même où il s'exprime. »³⁷⁵ Ainsi, non seulement la mémoire est capricieuse, sélective et infidèle, mais encore elle déforme la réalité pour la reconstruire avec la perception de l'auteur au moment de l'écriture de ses mémoires professionnels. En plus, rédigés bien après les faits, les mémoires, grâce au recul, permettent à l'auteur de corriger son personnage, de lui donner de l'unité et des qualités de prémonition qu'il n'a pas nécessairement. Il est moins authentique, mais semble plus vrai parce qu'il est doté de plus d'unité. « Le fait d'écrire à distance, bien des années après les événements, provoque un travail d'organisation qui n'est pas toujours conforme à la vérité. Cette distorsion, souvent involontaire, semble inhérente au genre. Au lecteur d'en tenir compte. »³⁷⁶

C. L'ordre du récit

Les mémoires suivent un ordre chronologique. Il existe une continuité temporelle dans le récit qui n'empêche toutefois ni les retours en arrière ni les anticipations (qui ne sont que des techniques d'écriture puisque les mémoires ont été rédigés après les faits, comme nous l'avons vu).

Ici, nous allons faire une parenthèse pour préciser la différence entre « mémoires professionnels » et « souvenirs professionnels ». L'ordre chronologique est la première différence entre les deux. Si les premiers sont chronologiques, les seconds sont présentés de manière éparse, sans ordre, car, dans les souvenirs, la chronologie n'a pas sa place.

³⁷³ J.E. RACINE. « Notes pour une autrefois », *Écrits du Canada Français*, n°28, 1969, p. 164.

³⁷⁴ Le journal fait exception, car, originellement, il n'était pas destiné à la publication.

³⁷⁵ G. DION. « Avant-propos », *Cinquante ans d'action ouvrière. Les mémoires d'Alfred Charpentier*, Québec, PUL, 1971, p. IX.

³⁷⁶ F. van ROEY-ROUX. *La littérature intime du Québec*, Montréal, Boréal Express, 1983, p. 61.

Les souvenirs ne donnent pas une idée de vie complète, dans sa continuité, mais fournissent des faits isolés, gravés dans la mémoire de celui qui les écrit. En plus, selon Françoise Roey-Roux, contrairement aux mémoires, les souvenirs professionnels ne sont jamais la justification d'une carrière. Tout au plus, ils sont un témoignage sur ce que pouvait être une profession, à un moment donné. Le ton est à la causerie, et « de tous les écrits de la littérature intime, les souvenirs sont les plus gratuits ; l'auteur s'y sent très libre de ce qu'il raconte ».³⁷⁷ Dans ces conditions, la production discursive d'Alain Stanké *Occasions de bonheur* pourrait être dénommée plutôt « souvenirs professionnels » (comme c'est aussi le cas de l'éditeur français José Corti). D'ailleurs, l'auteur affirme que « dans les pages qui suivent, on trouvera quelques-uns de ces personnages que j'ai puisés dans *le souvenir* de mes deux métiers. Ces pages n'obéissent pas à une chronologie. » (*op. cit.*, p. 12) Cela dit, le genre mémoriel est très flexible et, comme le récit remplit les autres critères génériques que nous avons mentionnés, nous l'avons accolé au micro-genre des mémoires éditoriaux.

Paul Michaud, Victor-Lévy Beaulieu et Jacques Hébert semblent eux aussi se laisser aller au gré de leur mémoire. Cependant, ils offrent des indices suffisants pour comprendre que le récit est bel et bien en ordre chronologique. Contrairement aux autres, Jacques Fortin est on ne peut plus organisé du point de vue chronologique. Entrepreneur à succès, bien organisé donc, il fait presque un bilan annuel de son activité éditoriale. Horic aussi fournit des dates bien précises dans son récit. Quant à Marcel Broquet, il le précise de sa quatrième de couverture, il a l'intention de suivre le cours de sa vie, de son enfance jusqu'au moment de l'écriture de son récit.

D. L'auto-étiquetage

À toutes ces caractéristiques du genre mémorial, que le micro-genre des mémoires d'éditeur s'est appropriées, s'ajoute une caractéristique générale de la généricité, « l'auto-étiquetage ». L'auteur définit lui-même le genre de son œuvre qui fonde le pacte initial de

³⁷⁷ F. van ROEY-ROUX. *La littérature intime du Québec*, Montréal, Boréal Express, 1983, p. 192.

réception, lequel détermine la recevabilité et les effets du texte.³⁷⁸ En attribuant telle étiquette à telle œuvre (en général, présentée par une indication péri-textuelle, dans le titre, le sous-titre ou la préface), l'auteur indique de quelle manière il exige que sa production écrite soit reçue. Ainsi, il « instaure de manière non négociée un cadre pour son activité discursive ».³⁷⁹

Les éditeurs-auteurs des mémoires professionnels québécois ne favorisent pas tous cette autocatégorisation de leur production verbale. En plus d'Alain Stanké, qui étiquette son récit par négation dans son introduction, Paul Michaud, Jacques Fortin et Marcel Broquet (donc ceux avec le moins d'expérience d'écriture) précisent le genre de leur récit, quant à eux, dans le sous-titre. Les autres laissent au lecteur la décision de désigner leur énoncé.

Alain Stanké, quoique nous ayons réussi à le classer parmi ceux qui ont écrit des souvenirs professionnels, est un auteur qui fait partie des auteurs qui désirent rompre avec le genre en refusant toute catégorisation générique discursive. Il nie que ses pages soient des mémoires ou une autobiographie et il opte pour une catégorisation générique inexistante, celle d'« inventaire » de son itinéraire.

Paul Michaud étiquette son récit comme des « mémoires d'un éditeur », Jacques Fortin, « récit d'un éditeur », et Marcel Broquet, « récit autobiographique ». Ces dénominations sont censées contribuer de manière décisive à définir de quelle façon le texte correspondant doit être reçu.³⁸⁰ Elles ne sont pas non plus de simples étiquettes « permettant d'identifier une pratique verbale indépendante, mais la conséquence d'une décision personnelle, qui participe d'un acte de positionnement à l'intérieur d'un certain champ et qui est associé à une mémoire intertextuelle. »³⁸¹ L'identification de son récit, ou l'absence de cette identification, est donc un autre indice postural auctorial.

³⁷⁸ Y. FOEHR-JANSSENS et D. SAINT-JACQUES. « Genres littéraires », [...], p. 320.

³⁷⁹ D. MAINGUENEAU. *Le Discours littéraire*. [...], p.180-187.

³⁸⁰ D. MAINGUENEAU. *Le Discours littéraire*. [...], p.180-187.

³⁸¹ D. MAINGUENEAU. *Le Discours littéraire*. [...], p.180-187.

E. L'ethos de l'éditeur-mémorialiste

Une autre caractéristique du genre est l'ethos de l'auteur (dans le cas du microgenre des mémoires professionnels éditoriaux, l'ethos de l'éditeur-mémorialiste). On rappelle qu'aussitôt qu'il y a une énonciation, « quelque chose de l'ordre de l'*èthos* se trouve libéré : à travers sa parole un locuteur active chez l'interprète la construction d'une certaine représentation de lui-même, mettant ainsi en péril sa maîtrise sur sa propre parole ; il lui faut donc essayer de contrôler le traitement interprétatif des signes qu'il envoie. »³⁸² Mais la manière dont cet ethos « libéré » se manifeste et surtout la manière dont l'auteur essaie de reprendre le contrôle de son image par ses paroles sont très différentes selon, entre autres, le genre du discours concerné. Donc, si le choix générique influence la forme et le contenu textuels, le genre influence simultanément l'élaboration d'un ethos auctorial discursif commun.

L'éditeur a déjà une certaine position dans le monde éditorial, mais à un moment donné, souvent après au moins une décennie d'expérience professionnelle, il désire se repositionner ou légitimer la position qu'il occupe, ou qu'il estime occuper déjà dans le champ éditorial. À cette fin, l'image aucto-éditoriale joue un rôle non négligeable. D'où la tentative de l'éditeur-auteur de reprendre possession de son image, de la remodeler ou, simplement, de se présenter de son point de vue, par son récit personnel. L'ethos du mémorialiste est ici la construction discursive de l'image de soi pour suppléer à une image publique que le mémorialiste ne contrôle pas. L'éditeur choisit un genre discursif qui lui permet de profiler une image nouvelle (aucto-éditoriale) qui n'est ni celle que forgent les critiques ni celle que propagent ses collègues éditeurs ou ses auteurs. Par ce genre mémorialiste, personnel, il fait entendre sa voix, une voix nouvelle, une voix d'auteur. Cette voix, l'ethos discursif, projette une nouvelle image de soi à la fois d'auteur et d'éditeur.

Dans l'élaboration de l'ethos discursif spécifique aux auteurs-éditeurs, ou de la posture d'énonciation aucto-éditoriale pour défendre son nom, sa position ou son image d'éditeur, il faut prendre en compte l'ethos autobiographique, l'ethos historien et l'ethos

³⁸²D. MAIGUENEAU. « L'*èthos* : un articulateur », *CONTEXTES*, n°13, 2013, [En ligne], <http://contextes.revues.org/5772> (Page consultée le 19 juin 2017)

éditorial. L'auteur, protagoniste et témoin des événements narrés, se construit un ethos éditorial qui se traduit par son parcours éditorial et par son rapport au monde de l'édition, soit un ethos autobiographique, par sa vie personnelle, et un ethos historique, par ses opinions sur le métier et son évolution, ainsi que sur l'état du champ éditorial et littéraire, comme nous l'avons vu précédemment.

Pour arriver à ses fins, deux voies opposées d'écriture se présentent, l'allusion et l'apologie. L'éditeur se présente donc dans ses mémoires comme un témoin digne de foi du fait de sa position privilégiée, car l'image du mémorialiste qui ressort de son énoncé doit inspirer au lecteur confiance dans la vérité de cette récitation des faits. L'analyse de cet ethos commun aux éditeurs-auteurs des mémoires professionnels sera effectuée plus en détail dans le quatrième et dernier chapitre du mémoire.

Pour conclure, entre genre et figure d'auteur il y a un lien intime. Le premier médiatise le second, qui à son tour décide et influence le genre de la production écrite, de l'énoncé, et par conséquent, l'analyse de l'ethos se pose en des termes très différents selon les genres littéraires.

Pour résumer, afin qu'une production discursive cadre dans le micro-genre des mémoires d'éditeur, elle doit remplir la condition suivante : raconter rétrospectivement et en ordre chronologique, en vue de publication, la vie personnelle et surtout professionnelle d'un éditeur de livres faisant intervenir le milieu dans lequel il a vécu (la situation socio-culturelle, les gens qu'il a connus, etc.), construisant de la sorte son image d'éditeur.

Le style

« [...] le style, considéré comme l'usage distinctif d'un corps d'instruments linguistiques spécialisés ancrés dans une tradition sans cesse transmise et trahie, est devenu, dans la sphère restreinte du champ littéraire [...] le garant suprême de la valeur d'une œuvre [...]. »³⁸³

La façon d'écrire d'un auteur, souvent nommée « le style », a été abondamment étudiée. En croisant plusieurs recherches sur le style, nous avons créé notre propre taxinomie et sommes arrivées à la conclusion que, finalement, le style est issu du croisement de plusieurs facteurs qu'on peut grouper en « facteurs intentionnels » et « facteurs involontaires ». Les « facteurs intentionnels », qui tiennent de la volonté de l'auteur, pourraient correspondre au choix du sujet, de la scène d'énonciation et du but de l'écriture, à la volonté de respecter une concordance entre le sujet, le destinataire et les circonstances d'énonciation,³⁸⁴ au choix du registre, du niveau de langue, du vocabulaire, du désir d'originalité de l'auteur, etc. Les « facteurs involontaires », qui échappent à l'auteur, sont la personnalité de l'auteur même, ses caractéristiques propres, ses qualités et ses défauts, sa psychologie (donc, son individualité), ainsi que son origine, son éducation, sa vision du monde et ses croyances (donc, son *habitus*). À celles-ci, s'ajoutent les circonstances socio-historiques et culturelles dont l'auteur est le produit et non le maître.

Les deux groupes de facteurs, volontaires et involontaires, se combineraient pour créer une forme singulière d'expression, une marque personnelle pour l'auteur de traiter les textes et de les mettre en récit, autrement dit, une signature identifiante. Le style auctorial peut devenir ainsi une forme d'identité littéraire³⁸⁵ et projeter une image d'auteur unique. Il pourrait se définir comme un ensemble de signes et de façons de combiner ces derniers qui tend à exprimer une identité.

³⁸³ J. MEIZOZ. *L'âge du roman parlant (1919-1939) : écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, préface de Pierre Bourdieu, Genève, Librairie Droz, 2001, p. 64.

³⁸⁴ La qualité du style individuel réside dans la juste adaptation du sujet au public, de son énoncé aux circonstances.

³⁸⁵ Ou, pour le dire avec Buffon, « le style, c'est l'homme » dans toute sa complexité.

Tous ces éléments qui tiennent de la volition auctoriale et de l'automaticité de l'écrivain pourraient constituer, à un niveau socio-individuel, une approche nouvelle d'analyse de cette notion ancienne. Cela dit, le style peut être observé aussi à un autre niveau, historique, où nous pouvons parler de deux conceptions relevant du point de vue rhétorique (ou distinctif) et du point de vue stylistique (individualisant), que nous allons mentionner ci-dessous.

Le style et les mémoires

Si nous abordons le style du point de vue rhétorique (ou distinctif), il faut préciser que cette notion, issue des traités de rhétorique antiques, ne renvoie pas a priori à une manière personnelle ou singulière d'écrire, mais plutôt à des formes génériques de discours, chacune ayant son propre but (le genre judiciaire consistant à accuser ou à défendre; le genre délibératif, à persuader ou à dissuader; le genre épидictique, à louer ou à blâmer).³⁸⁶ La rhétorique a progressivement associé ces genres à des styles (style historique, style conversationnel et style oratoire, ou, plus tard, à la trilogie des styles : simple ou bas, moyen ou didactique et élevé ou épique, héroïque).

Ainsi, la façon d'écrire que l'auteur adopte, pour se conformer à une situation de communication (une sphère d'échange spécifique) ou à son but d'écriture, implique premièrement le choix délibéré de son sujet et, conséquemment, son choix générique. Celui-ci est un facteur qui influence le style d'écriture car il amène inévitablement l'auteur à un choix d'expression adapté à une scène d'énonciation soit par le vocabulaire, le registre de langue, l'usage des tropes ou encore à une grammaire de la phrase et des textes.

Dans le cas du genre mémorial, il existe une certaine méfiance à l'égard du « style », autant de la part de l'auteur que du lecteur. Comme dans ce genre de récits personnels c'est le souci de sincérité qui est primordial pour l'auteur, « la plupart des écrits-témoignages justifient par un désir de sincérité et d'authenticité l'absence de

³⁸⁶ J. LAURENT. « Le style », [En ligne], 2011, https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/pdf/14-Le_Style.pdf (Page consultée le 19 mars 2017).

recherche de style dont s'enorgueillit leur auteur ».³⁸⁷ Donc, un auteur, dans cette circonstance précise d'énonciation, ne chercherait pas nécessairement à afficher un style littéraire, mais un style simple, empreint de sincérité, qui pourrait mieux refléter le pacte autobiographique. Cependant, le mémorialiste écrit son récit personnel de manière rétrospective, ce qui lui permet de donner à sa vie et à son propre personnage une unité qu'ordinairement il ne possède pas. Il peut construire et projeter l'image désirée de soi, par omission volontaire de certains événements, par exemple. Cette composition rétrospective, inhérente aux mémoires, explique l'impression d'un « style de plaidoirie » et même d'apologie de soi que laisse fréquemment la lecture des mémoires. Cela dit, la sincérité et l'auto-plaidoirie ne s'excluent pas réciproquement. On peut se présenter de manière favorable en toute sincérité. En ce qui concerne le lecteur, l'œuvre construite et la phrase trop travaillée de l'auteur-mémorialiste, abondant en figures de style littéraires, pourraient éveiller sa suspicion, car, dans un récit autobiographique, il est fort probable que ce lecteur recherche précisément l'authenticité, la sincérité, le naturel et, ultimement, l'identification.

Cela dit, du point de vue rhétorique, le choix du style ne se limite pas à un choix générique, car « le style est fait d'une addition ou plutôt d'un enchâssement de classes des plus générales aux plus spécifiques. Le style d'une œuvre sera caractérisé par le dialecte (la langue) dans laquelle il est écrit, puis plus spécifiquement par le sociolecte dans lequel elle s'insère (sociolecte qui tient à son « genre » et à sa situation discursive) et enfin par l'« idiolecte » propre à l'auteur. Le style apparaît donc comme une somme de caractérisations qui renvoient chacune à des classes d'appartenance. »³⁸⁸

Le style et l'ethos

L'autre point de vue sur le style est la perspective de la stylistique (ou la dimension individualisante du style).³⁸⁹ Le linguiste suisse Charles Bally fait la pertinente remarque

³⁸⁷ F. van ROEY-ROUX. *La littérature intime du Québec*, Montréal, Boréal Express, 1983, p. 12.

³⁸⁸ J. LAURENT. « Le style », [...].

³⁸⁹ « À vrai dire, même la rhétorique ancienne ne s'est pas contentée d'un point de vue strictement distinctif sur le style. Dès le moment où elle s'est « littérisée », c'est-à-dire à l'époque de Cicéron, le Ier siècle

que, dans le discours, il y a toujours plusieurs manières de dire la même chose. Ces différentes façons individuelles de s'exprimer s'expliqueraient par l'affectivité de l'auteur. Ainsi, la manière individuelle d'écrire que l'auteur adopte pour avoir le meilleur effet sur ses lecteurs, de les convaincre à adhérer à son récit par son caractère digne de confiance, ramène la notion d'« ethos discursif ». Le choix du vocabulaire, de figures stylistiques, de structure de phrase, de niveau de langue, de débit, de rythme, d'imaginaire social commun, etc., constitue autant de moyens linguistiques qui participent indubitablement à l'ethos discursif de l'auteur.

Cela dit, comme le précise Dominique Maingueneau, « l'ethos » interfère de manière mal contrôlée avec des termes tels que « style », ³⁹⁰ car ce n'est pas seulement « son articulation avec les deux autres éléments de la triade, pathos et logos, qu'il faut envisager, mais aussi son articulation avec les notions voisines et concurrentes, tels que style, manière, ton : l'ethos est-il une notion alternative à celles-ci (pour certains types de textes au moins) ? ou un simple ingrédient du style ? ou un élément du ton ? ou une dimension persuasive ? » ³⁹¹ Nous n'allons pas entrer dans les débats entre les analystes du discours, les sociologues et les gens de lettres. De quelle manière le style, manifestation de l'individuel, entame des pourparlers avec l'ethos, image auctoriale, comment il doit être situé par rapport à lui du point de vue de l'expression du « Sujet », est un sujet de maîtrise en soi que nous n'allons donc pas approfondir ici. ³⁹²

Nous allons nous tenir au fait qui nous semble évident : l'ethos discursif (l'image que le locuteur donne de lui-même à travers son discours) ressort d'un style auctorial individuel, d'une manière personnelle d'écrire afin de capter l'attention et gagner la confiance de l'auditoire et de se rendre crédible et sympathique (par exemple, l'ethos d'un homme franc – la franchise – s'exprime par un style direct). Et la réciproque est aussi valable : les faits de style découlent de l'ethos discursif (par exemple, le style direct découle d'un caractère franc, ou les jeux de mots, blagues, anecdotes drôles, etc.,

après J.-C., elle est devenue sensible à une dimension individualisante du style (et non plus seulement distinctive). » J. LAURENT. « Le style », [...].

³⁹⁰ D. MAINGUENEAU. « L'ethos : un articulateur », [...].

³⁹¹ FABULA. *Colloque international « Style et ethos », 21-22-13 novembre 2012*, [En ligne], 30 mai 2012, http://www.fabula.org/actualites/style-et-ethos_50696.php (Page consultée le 15 juin 2017).

³⁹² Pour cela, voir le livre de Marielle Macé sur le style : M. MACÉ. *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2016, 368 pages.

découlent d'un caractère auctorial jovial). Selon Ruth Amossy, dans toute énonciation, un locuteur, même *in absentia*, s'adresse à un allocataire et ce faisant, il projette une image de soi à travers les modalités de son dire. « Son écriture – dans ses thèmes, sa mise en intrigue, son imagerie, son style - atteste de sa personne même lorsqu'il n'en traite nullement, et même lorsqu'il se dissimule derrière son texte. »³⁹³

Le style des éditeurs-auteurs de mémoires professionnels

Et qu'est-il du style des éditeurs-auteurs de mémoires professionnels? Comment parle un éditeur-auteur? Quel est son ethos discursif? Quel est son style? Et, ultimement, existe-t-il un ethos discursif commun à ce microgenre? S'il cet ethos existe, s'exprime-t-il par un style uniforme? Pour l'instant, nous allons nous limiter au style personnel de chaque auteur de notre corpus.

Pour analyser leur style, on ne peut pas se contenter de prendre en compte seulement l'ethos de l'auteur. Il y a en effet ici deux scènes d'énonciation, celle du récit, qui met en relation l'auteur et le lecteur, et, à un niveau intérieur, celle de l'éditeur. Quand l'auteur parle, c'est aussi l'éditeur qui s'exprime à travers lui (le contenu des propos de l'éditeur ne laisse d'ailleurs aucun doute à ce sujet), et cet éditeur doit, lui aussi, se conformer à un certain ethos qui résulte de son propre positionnement dans le champ éditorial. Ce qui nous amène, comme dans le cas de la posture, à une nomination d'un style aucto-éditorial plutôt que seulement auctorial.

En dépit du fait que les auteurs-éditeurs choisissent le même sujet (le récit d'une carrière éditoriale), qu'ils expriment par la même scène générique d'énonciation (des mémoires), l'empreinte laissée de chacun dans son récit est individuelle. C'est cette marque personnelle qui intéresse ici, autant au niveau de l'effet que dégage le texte en général qu'au niveau de la langue, son registre, son vocabulaire, ses figures de style, car c'est cette individualité qui participe à la construction de chaque posture aucto-éditoriale.

Dans les huit péri-textes étudiés dans le deuxième chapitre, il y a peu d'attestations éditoriales ou autoriales sur le style d'écriture des éditeurs-auteurs des récits de carrière

³⁹³ R. AMOSSY. « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, [En ligne], n°3, 2009, <http://aad.revues.org/662> (Page consultée le 15 juin 2017).

pour indiquer la manière dont l'auteur désirerait que son récit soit lu. Sur la quatrième de couverture d'Alain Stanké, le discours d'escorte promet que le récit est écrit dans un « style vivant », tandis que Jacques Hébert se livre dans un « style fort célinien ».

Effectivement, dans son récit, Alain Stanké apparaît exalté (il ne se prive pas d'utiliser de nombreux signes d'exclamation ou des mots écrits en lettres majuscules³⁹⁴) par les rencontres qu'il a eu la chance de faire au long de sa vie professionnelle. Cette exaltation l'amène à peindre des portraits animés et dynamiques. Par exemple, en décrivant la scène de la première rencontre avec Roger Lemelin, l'auteur des *Plouffe*, Stanké dépeint l'auteur des *Plouffe* de la manière suivante : « Péremptoire, les yeux exorbités, les mains battant l'air, le Don Quichotte du *Pied de la pente douce* nageait dans l'acide sulfurique. Je le laissai faire. Personne n'aurait pu l'arrêter. C'est à moi qu'il adressait ses salves. À ses yeux je représentais à la fois Jordi Bonet, Claude Péloquin et le Québec tout entier. Il était enflammé, passionné. Il se disait insulté et profondément blessé. En l'observant défendre son point de vue, je fus surpris par sa stature, sa fougue, sa voix et par le charme qui s'évaporait par ses yeux. » (*op.cit.*, p. 15-16) Le style « vivant » de l'auteur est en même temps un style romanesque qui se traduit au niveau de la langue, comme nous pouvons le constater partiellement de cette citation, par l'utilisation du passé simple, de phrases courtes qui créent un rythme alerte de la narration et part de nombreux traits de dialogue. À part cela, son langage est standard (et il en est fier) et le style reste direct, sans fioritures, prenant directement en compte le lecteur : « Ceux qui se souviennent de l'épopée Gerdra Munsinger, levez la main! » (p. 191). Et encore : « Sortez vos mouchoirs! Versez votre larme! » (p. 316); et : « Attendez! Ne quittez pas! » (p. 317), etc.

Quant à Jacques Hébert, si son usage de la langue ressemble à celui de Stanké (de nombreuses exclamations,³⁹⁵ des traits de dialogue, des phrases courtes, des

³⁹⁴ Il s'exclame souvent : « Quelle galère! » (p. 28), « Quel talent! » (p. 29), « Quelle imagination! » (p. 29), les trois exclamations sur à peine deux pages. Et encore : « Quelle étonnante capacité de persuasion! », « Dieu merci! » (qui revient souvent), « Chapeau! » (p. 53), « Sacré Yves! » (p. 53). Avec les lettres majuscules, il est aussi généreux : « VOUS EN AVEZ CHEZ VOUS DU BLANC? » (p. 31), THÉRIALULTSCÉROSE! (p. 49), « MON stylo! » (p.158), « C'est TON problème. HYPOTHÈQUE ta maison! » (p. 206). (Les citations sont de la première édition car c'est celle que nous avons lue en premier, il se peut donc que les pages ne correspondent pas avec la seconde.)

³⁹⁵ « Impeccable! » (p. 20), etc.

néologismes,³⁹⁶ des adresses au lecteur,³⁹⁷ etc.), cette langue est plus proche de la familiarité de l'oral. L'explication de ce style d'écriture « fort célinien » se trouve dans les mémoires de Victor-Lévy Beaulieu qui confesse que les deux partageaient le même enthousiasme pour Saint-Exupéry et Louis-Fernand Céline dont la lecture leur a appris « ce qu'est vraiment le style quand il se considère comme une souveraineté en soi. » (*op. cit.*, p. 58) Se prétendant issu de la classe populaire (quoique son père était médecin), Hébert utilise une énonciation du peuple et pour le peuple, volontairement argotique.³⁹⁸ Et son mot de conclusion est éloquent dans ce sens : « Alors, ça suffit! Bye! » (p. 144).

Les préfaces qui précèdent les textes de Paul Michaud, Jacques Fortin et Marcel Broquet informent et préviennent le lecteur sur le style personnel que les auteurs ont emprunté. Réginald Martel approche le genre du récit du style d'écriture, comme nous l'avons vu, le genre mémorialiste, un genre discursif qui nécessite un pacte de sincérité, étant écrit d'une manière appropriée, donc dans un style simple qui confirme la sincérité même de l'auteur. Le journaliste-préfacier affirme à ce propos que « le mémorialiste [Paul Michaud] relate [les faits] avec une simplicité et une humilité qui attestent son honnêteté et sa sincérité. » (*op. cit.*, p. 8) Jacques Allard également confirme que Jacques Fortin adopte un style direct, sans flafas, souvent sous le coup de l'émotion (*op. cit.*, p. 11). Comme préfacier, Alain Stanké décrit la manière d'écrire de Marcel Broquet comme étant « d'une belle élégance et d'une grande puissance » (*op. cit.*, p. 7). Il souligne surtout la beauté de la langue de l'auteur-éditeur qui « joue au funambule entre le récit historique (fascinant) et la prose » (*op. cit.*, p. 7). Ces étiquetages stylistiques seront confirmés par la suite dans la manière des auteurs d'écrire leur texte à l'intention de leur lectorat, exception faite de celui de Paul Michaud.

Contrairement à l'étiquette apposée par Réginald Martel, le style de Michaud est tout sauf simple. En effet, l'auteur prend de nombreux détours pour exprimer son idée et, une fois arrivés au point final, on n'est pas très sûr de son sens. Le style pourrait donc être nommé comme un style « contourné », voire « tortueux ». L'esprit tortueux de cet

³⁹⁶ « whateverthatmeans! » (p.18).

³⁹⁷ « me direz-vous » (p. 20)...

³⁹⁸ Entre autres, citons : « et blablabla... » (p.15); celui qui écrit ses mémoires avoue être « Bouffé jusqu'au trognon! » (p. 15), ce qui agace au plus haut point l'auteur; « Hein? Hein? » (p. 17), « raide assassinés » (p. 25), « les balourdes dégénérés sbires » (p. 25).

écrivain se traduit souvent dans le texte par un ton amer et vindicatif. En même temps, Michaud utilise des phrases longues, alambiquées, difficilement compréhensibles qui nécessiteraient presque une analyse syntaxique : « ...comment expliquer que ceux qui s'adressent à Dieu plutôt qu'à ses saints n'affichent pas leurs faveurs obtenues avec promesse de publier; Dieu n'a jamais été remercié que par la collectivité. » (p. 27) Ou encore : « Pourtant, le paternel n'ayant jamais levé la main sur nous (on aurait peut-être préféré), il fallait être plus mouton que nature pour ne pas rouspéter, pour filer doux comme chien battu, et craindre une colère qui ne serait certainement pas venue. Comme quoi les endroits clos et exigus dont les ascenseurs sont les prototypes n'ont pas le monopole de la claustrophobie. » (p. 14) Le libraire-éditeur-auteur Paul Michaud utilise un registre de langue familier et un langage vieux et régional, comme « hurluberlu » (p. 41), « motton » dans la gorge, « stalle » d'attente, calendrier « pucé » à l'un des murs (p. 36), « empocher le magot » (p. 39), « mangeur de balustre » (p. 44), etc. Le texte abonde en expressions symboliques et métaphoriques, quasi incompréhensibles, qui sollicitent la connaissance du contexte : « ... de ce temps, sainte Anne nous gratifiait de deux ou trois miracles par année, Gérard Raymond se mesurait à Guy de Fondgallant, toute danse qui n'était pas "carrée" était interdite, les turlutes de la Bolduc étaient censurées et culs-de-sac, prohibés. » « C'était l'âge des coffres d'espérance des fiancées ... » (p. 21). Si le lecteur ne partage pas le même imaginaire social (lieu, temps, références), il est difficile de comprendre le sens du discours et l'image (l'ethos) que l'auteur désire construire à travers son discours. Pourquoi les culs-de-sac étaient-ils interdits? Qu'est-ce que les coffres d'espérance des fiancées? Ou encore : « Par la suite, j'ai développé mon goût de la beauté plastique à l'aide de la page 237 et suivantes du catalogue d'Eaton et à partir de la page 368 de celui des magasins Simpson » (p. 28). Puisqu'on ne connaît pas les anciens catalogues en question, on ne peut que présumer que l'auteur parle des pages de sous-vêtements féminins. Mais il se pourrait aussi qu'il s'agisse des sous-vêtements d'hommes.

Pour résumer, Paul Michaud privilégie un langage chargé d'images populaires, un langage très métaphorique qui puise dans ses racines québécoises pure laine. Citons encore « un impérieux besoin de troquer l'ombre contre la proie, l'esquisse contre le portrait » pour dire qu'il voulait expérimenter la vie sexuelle avec une vraie fille (p. 28),

et « le temps que le serein tombe sur la ville » (p. 29) pour dire « très brièvement »? Cela dit, cette authenticité populaire (qui est en soi une forme de sincérité) n'empêche pas pour autant l'auteur d'être véridique dans sa quête intérieure et dans l'exposition des faits qu'il a vécus.

Pour revenir à Marcel Broquet, sa manière personnelle d'écrire afin de capter l'attention et gagner la confiance de l'auditoire, se rendant ainsi crédible et sympathique, en dit long sur sa posture auctoriale d'historien. Son style historique ressort surtout dans la première partie du récit (chapitres 1-3), où il fait beaucoup de narration historique et accumule de longues citations de livres d'histoire. Pour ce style descriptif historique, Broquet opte pour un registre standard. Quand il va utiliser une expression familière, il l'annonce : « au Québec, on le traiterait d'épais. » (p. 119) Ou encore : « Y-a-tu une Madame Bovary par icitte? (Excusez, mais c'est plus savoureux en Québécois.) » (p. 196) Ce choix linguistique est-il fait aussi parce que l'auteur n'est pas québécois? Dans la deuxième partie (chapitre 4-6), après l'émigration au Québec, le registre devient plus familier comme dans « au diable toutes ces questions » (p. 174), « je n'eus qu'une envie, c'était lui f... mon poing dans sa gueule » (p. 189). Lui aussi prend le lecteur comme un interlocuteur à qui il s'adresse directement : « il faut que je vous en parle » (p. 146), « Vous savez ce que c'est! » (p.157), « Soyons sérieux! » (p. 210), « Je vous donne mon avis. Vous le voulez cet avis? Non? Je vous le donne quand même. » (p. 238), etc.

Quant au style auctorial de Victor-Lévy Beaulieu, il découle de l'ethos auctorial d'écrivain engagé et de l'ethos de souverainiste révolté de l'auteur-éditeur. Beaulieu revendique une langue originale pour le Québec, inventée par des hommes originaux, dans une société originale. Dans son cas, la « mise en valeur d'un registre de langue relevant du parler québécois se fait notamment grâce à la création lexicale. [Victor-Lévy Beaulieu] casse de l'intérieur les structures du français normatif ».³⁹⁹ Le style qui escorte cette réclamation⁴⁰⁰ et cette création lexicale, nous pourrions l'appeler « revendicateur d'originalité » et « inventeur de langue ». En même temps, c'est un « style oral », car, comme Jacques Hébert, l'auteur rapproche le texte écrit du niveau de langue orale

³⁹⁹ M. VIEN. « Victor-Lévy Beaulieu : une écriture de la fureur ou comment « enquébécoiser » la langue française. Étude des manuscrits de *La Grande Tribu* », *Continents manuscrits*, [En ligne], n°2, 2014, <http://coma.revues.org/315> (Page consultée le 24 mai 2017).

⁴⁰⁰ Qui va se traduire par un ton révolté.

québécoise. Son registre familier et les québécismes sont très présents (« pantoute », « vielle ganache », etc.), glissant même vers le vulgarisme (p. 14). Également, il construit des structures lexicales du genre « Morial-Mort » à la place de Montréal-Nord. En plus, comme les autres, il prend le lecteur comme témoin, son mot fétiche étant « Imaginez! ».

Alain Horic et Pierre Graveline défendent, comme Beaulieu et Hébert, ce dernier avec nuances, un Québec libre et une langue et littérature nationales. Comme dans tout récit qui défend et justifie une idéologie ou une doctrine, le style est « apologétique », voire « militant », et c'est de cette manière que les auteurs-éditeurs-poètes relatent les actions entreprises dans cette direction. Dans leur emploi comme éditeurs, les deux ont soutenu les écrivains québécois engagés dans la création et la défense d'une littérature et une culture québécoises et ils ont souligné le devoir de tous d'y participer. À titre d'exemple, Alain Horic, à partir de son péri-texte (note sur la quatrième de couverture), soutient l'implication politico-idéologique de la maison qu'il codirigeait quand il écrit qu'« Avec peu de ressources, l'Hexagone a réussi à marquer les véritables débuts de la littérature nationale du Québec. » Ou encore : « Les jeunes poètes de l'Hexagone chantent sur le thème de la réappropriation du pays. Véritables instigateurs, promoteurs et acteurs de la révolution sociale et culturelle, ils se font connaître sur la place publique qu'ils investissent par l'effervescence politique et nationale. » (p. 18) Et Graveline va dans la même direction en affirmant que le devoir premier d'un éditeur est de « défendre et promouvoir avec force les libertés d'opinion et d'expression dans notre société » (p. 183), sa mission de garder et promouvoir la littérature québécoise faisant de lui un « vaillant petit soldat de la littérature » (p. 239).

En même temps, ces deux auteurs-éditeurs se rendent compte de leurs engagements passés, politiques, éditoriaux et littéraires, d'une manière qui rappelle l'auto-promotion,⁴⁰¹ probablement issue d'un désir de légitimation et de validation comme éditeurs. Ainsi, tout au long des récits, par un excès de termes mélioratifs, ils mettent beaucoup l'accent sur leur propre contribution dans leurs maisons d'édition respectives, sur le « moi » et sur le « j'ai fait ».

⁴⁰¹ Dans le cas de Horic, cette auto-promotion et justification sont traduites par un ton révolté.

Au niveau de la langue, tous deux ayant des inclinations poétiques, ils utilisent volontiers des métaphores, surtout Alain Horic. Quoiqu'au début l'auteur soit très expéditif, utilisant des phrases simples, dénuées de figures de style et parfois de prédicat, au fur et à mesure du récit, les phrases se complexifient, exprimant sa révolte. Par exemple, Horic écrit : « Au cours de cette même décennie de 1970 à 1980, sur des assises solides, je suis devenu la cheville ouvrière et la locomotive de notre établissement commun d'éditions qui a pavé la voie plus fermement à l'exercice du métier de coéditeurs, à la créativité, à l'Hexagone de demain et même à une plateforme conçue sur mesure pour mon associé Miron, pour faire valoir et représenter l'Hexagone sur la place publique, par le plus enclin, le plus prompt à l'affichage, le plus fervent de la pavane de nous deux. » (*op. cit.*, p. 29) Ou encore, plus loin : « Me voici travesti par occultation en fantôme. L'exorcisation aura tôt fait de la chasser en le dissolvant dans la brume. J'ai tardé le réincarner, lui faire prendre consistance, le doter d'une voix. » (*op. cit.*, p. 49) Le choix de vocabulaire de Graveline, qui use constamment du « je » et du « moi », fait ressortir un ethos auctorial vaniteux, peut-être un caractère égocentrique, une manière d'être qui implique l'auto-apologie, des habitudes de se targuer (les « j'ai fait », ⁴⁰² « j'ai convaincu », ⁴⁰³ « j'ai décidé », et les innombrables « moi » ⁴⁰⁴, tombant, plus la lecture avance, comme des coups de marteau dans l'affect du lecteur). En même temps, il est fort possible que la personne physique de Pierre Graveline ne soit pas ainsi, mais l'image auctoriale qui ressort du discours de l'inscripteur est bien telle. Par contre, Horic qui alterne les « je » avec les « nous », les « moi » avec les « ensemble », fait ressortir un autre ethos discursif (peut-être un caractère révolté, une manière d'être qui implique une nécessité de lutter pour sa place et contre la persécution, l'habitude de chercher la justice, même sa propre justice).

⁴⁰² À la page 25 : « j'ai été en quelque sort à l'origine de cet emploi (de Miron à la Bibliothèque nationale); p. 31 : « ... mon idée de ... organiser des funérailles nationales pour Miron » (ce qui est intéressant, car Alain Horic affirme la même chose); p. 162 : « je parvins même à réunir Parizeau et Duceppe; p. 179 : « je le fis s'asseoir à côté de Jacques Parizeau; il se présente comme grand organisateur d'activités culturelles » (p. 61, p. 77, p. 79, p. 154, p. 229, etc.)

⁴⁰³ À la page 61, « j'avais convaincu (Victor Beaulieu) de s'associer à l'événement »; p. 137, « je convainquis », « je persuadai »; p. 127 « je parvins à convaincre », p. 127 « je l'avais convaincu d'écrire », p. 141 « je l'obligeai », etc.

⁴⁰⁴ Même dans le poème-hommage qu'il écrit pour Gaston Miron les « moi » et les « je » dépassent en nombre les « toi » et les « tu » (*op. cit.*, p. 33-36).

Pour résumer, si tous les mémorialistes racontent la même chose (leur parcours comme éditeur), la manière de raconter est individuelle. Le style, cette signature personnelle, différencie un auteur d'un autre. Il crée une posture auctoriale particulière à chaque individu. Cette marque d'écriture, plus ou moins visible, agit pour montrer la manière d'être de l'auteur, son caractère, ses habitudes. Il est un moyen linguistique dans lequel s'insinue l'ethos, car entre ethos et style existe une influence réciproque.

L'image que le locuteur donne de lui-même à travers son discours (l'ethos discursif) ressort dans la manière personnelle d'écrire afin de capter l'attention, de gagner la confiance de l'auditoire et de se rendre crédible et sympathique (donc relevant du style auctorial). Par exemple, un style direct d'écriture, sans fioritures et abus de métaphores, peut contribuer à une image d'homme franc, direct. Il peut dévoiler, dans une certaine mesure, la franchise, ethos d'un homme franc. Le style peut ainsi révéler l'ethos auctorial. Mais la réciproque est aussi valable : les faits de style découlent de l'ethos discursif. Par exemple, le style direct découle d'un caractère franc, comme les jeux de mots, blagues, anecdotes drôles découlent d'un caractère auctorial jovial. Le style découle donc de l'ethos, mais l'ethos influence aussi le style. Bref, le style découle autant de l'ethos qu'il le dévoile.

En même temps, l'ethos discursif et les faits de style qui en découlent sont l'expression posturale de la place des auteurs-éditeurs dans le champ littéraire et éditorial. Représentant un métier mal connu, et mal jugé, les auteurs-éditeurs se font les apologistes du champ littéraire pour se faire connaître eux-mêmes et revendiquer ainsi leur juste place dans la chaîne du livre et parmi les gens qui y travaillent.

Le ton

La posture auctoriale discursive s'exprime par le ton de l'énoncé. L'auteur adopte dans son discours, sciemment ou non, une certaine manière d'exprimer sa pensée par écrit afin de construire et projeter une image de soi crédible et digne de confiance. Si le style tient surtout aux choix linguistiques (vocabulaire, registre, niveau de langue, figures de style), stimulant le lecteur plutôt au niveau rationnel, le ton tient d'une résonnance du texte, d'une « vocalité » textuelle, qui atteint l'affect du lecteur, car, par l'intermédiaire du ton, le locuteur investit son discours d'une « émotion centrale du sujet capable de colorer l'ensemble de ses énoncés ».⁴⁰⁵

Cette notion n'est pas vraiment palpable, c'est plutôt une impression qui se crée et ressort de l'ensemble du texte. Nous pouvons apporter quelques preuves pour soutenir cette impression (des mots, des phrases, etc.), mais le ton textuel est un ressenti personnel créé par chaque lecteur. Certes, il existe des traits évidents, communs, qui pourraient identifier un ton ou un autre par un groupe des lecteurs, mais c'est chaque lecteur qui décide de s'arrêter sur un sentiment et de trouver des preuves en ce sens, selon l'image qui l'a « frappé » en premier. Le ton est, si l'on veut, l'« arrière-goût » de la lecture. Une deuxième lecture pourrait démentir cette première impression, si un autre élément avait attiré l'attention du décodeur.

Autrement dit, tout texte écrit (intime ou de fiction) détient son ton propre qui permet au lecteur de le rapporter à une caractérisation du corps de l'énonciateur (et non du corps du locuteur extradiscursif) ou à une particularité psycho-sociale de l'énonciateur.⁴⁰⁶ Ainsi, le ton qu'un locuteur emploie est une autre voie de manifestation de l'ethos, un autre élément de la construction discursive de l'image d'auteur. Il est le timbre de la voix de l'auteur.

En résumé, le ton d'un texte est l'un des vecteurs de la posture d'auteur de sorte que « de l'humour à l'ironie, de la pudeur à l'arrogance, chaque tonalité narrative suit un

⁴⁰⁵ J. MEIZOZ. « "Postures" d'auteur et poétique [...] ».

⁴⁰⁶ D. MAINGUENEAU. « Le recours à l'*ethos* dans l'analyse du discours littéraire », *Fabula / Les colloques en ligne*, Posture d'auteurs: du Moyen Âge à la modernité, [En ligne], s.d., <http://www.fabula.org/colloques/document2424.php> (Page consultée le 26 janvier 2017).

codage rhétorique et produit une certaine image [de] l'énonciateur. »⁴⁰⁷ Le ton est donc un autre signe élocutoire par lequel l'orateur donne de lui-même une image psychologique et sociologique.⁴⁰⁸

En ce qui concerne la tonalité des textes mémoriaux d'éditeur, plusieurs caractéristiques communes semblent ressortir. Mais tout d'abord, il faut différencier le ton sur lequel les auteurs des périodes linguistiques prétendent et désirent que leur texte soit reçu, tonalité commune des textes appartenant au même genre discursif, et le ton ressenti individuellement par chaque lecteur.

En général, les auteurs étudiés ici et leurs éditeurs affirment, d'une manière ou d'une autre, l'adoption d'un même ton textuel, humoristique et passionné. À titre d'exemple, en quatrième de couverture du récit d'Alain Stanké nous apprenons que le ton sera amusant et passionnant, car le texte possède les caractéristiques telles que « passionnante anthologie [...] anecdotes savoureuses [...] éclats de rire [...] talent de conteur [...] humour proverbial d'*insolent*. » Ou encore, Paul Michaud débonde son cœur dans un « récit savoureux, agréable alliage de lucidité et d'humour »; Jacques Fortin adopte quant à lui le « ton du conteur [qui] reste humoristique »; Pierre Graveline réalisant une « amusante plongée dans les coulisses inexplorées de l'édition littéraire québécoise, captivante galerie de portraits »; et Jacques Hébert livrant « un ouvrage passionnant [...] plein d'anecdotes cocasses et le plus souvent d'une grande drôlerie ». Les éditeurs de ces livres « vendent » donc ces textes comme des ouvrages « drôles », ils promettent au lecteur qu'il va passer un moment agréable en compagnie de ces livres. Ce que chaque lecteur ressent après lecture est une autre histoire.

Les mémoires en général sont supposés avoir quelques caractéristiques communes qui ressortent du genre même du discours (comme dans le cas du style). Un ton auto-justificatif et auto-apologétique ainsi qu'un ton sincère et honnête sont de mise.

Ultimement, en additionnant toutes ces informations tonales (humoristique, passionné, mais aussi justificatif, apologétique, sincère et honnête), le lecteur, après avoir expérimenté lui-même le texte, décidera de son gout. Il peut être en accord ou non avec

⁴⁰⁷ J. MEIZOZ. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007, p. 29.

⁴⁰⁸ G. DECLERCQ. *L'art d'argumenter. Structures rhétoriques et littéraires*, [...], p. 48.

ces caractérisations. Il peut aussi en rajouter. C'est ce que nous allons faire dans ce qui suit en prenant chaque texte individuellement.

En ce qui concerne Alain Stanké, en effet, son ton positif et optimiste, discret parfois, est fort amusant, passionnant et convainquant. Par exemple : « Les infirmières veulent toujours être irréprochables. Elles vous réveillent pour vous donner votre somnifère. » (p. 136) L'ethos discussif (l'image auctoriale) qui ressort de ce ton montre une personne ayant un caractère optimiste, avec une manière d'être joviale, mais délicate en même temps que positive. Stanké n'adopte un ton amer qu'au moment où il raconte sa mésaventure avec la fondation qui gère le fonds Gabrielle Roy, son auteure-vedette, quand il juge qu'il a été victime d'une injustice. Il affiche aussi un brin de nostalgie, même de douleur, dans l'évocation de l'image paternelle, de l'émigration et de l'enfance.

Quant à Paul Michaud, la promesse faite par Réginald Martel dans la préface⁴⁰⁹ est bien tenue dans la tonalité textuelle. Le ton humble, qui rend tout le monde sympathique, est doublé d'un ton sincère, de confiance, intimiste, d'une personne en quête de soi. Mais il y a un autre sentiment, plus fort selon nous, qui se dégage de ce récit par un autre type de ton, soit un ton tourmenté, vindicatif et véhément. Paul Michaud se révolte, négocie, trouve des explications et, finalement, se réconcilie, plus ou moins, avec ce qui le tourmente, l'autorité paternelle (et par extrapolation, l'Église, associée et confondue avec le père), et le destin qui lui est toujours défavorable. Il n'est guère surprenant si le ton est parfois amer, accusateur, mélancolique. Par exemple, l'auteur regrette, mi-blaqueur, mi-sérieux, de n'avoir pas poussé Thériault dans la Seine,⁴¹⁰ étant la cause supposée de ses tourments éditoriaux, et finalement de son infarctus de myocarde.

La tonalité du livre de Jacques Fortin concorde avec la tonalité générale des mémoires, l'auteur-éditeur livrant sa version de certains faits. Il s'explique et justifie ses actes sur un ton plutôt descriptif (comme un compte rendu annuel), explicatif et auto-justificateur qu'humoristique.

⁴⁰⁹ « ...le mémorialiste les relate, avec une simplicité et une humilité qui atteste son honnêteté et sa sincérité... » (*op.cit.*, p. 8).

⁴¹⁰ « ...j'ai regretté un temps de n'avoir pas suivi Thériault dans sa balade le long de la Seine. J'aurais pu profiter d'un temps d'arrêt pour lui donner un croc-en-jambe, le forçant ainsi à sauter dans la Seine, qu'il se noie, lui qui ne savait nager qu'en eau trouble. Après tout, « on achève bien les chevaux. » (*op.cit.*, p. 263).

Victor-Lévy Beaulieu fait usage de la langue populaire, jargonnescue, pour relater l'histoire de cette passion qu'est l'édition dans le contexte québécois. Parfois le ton tombe toutefois en vulgarités. Ce ton cru pourrait créer une affiliation et attirer la sympathie des lecteurs qui partagent les mêmes sentiments, ou le contraire, elle pourrait heurter les bienséances. D'ailleurs, on se demande parfois si tout ce qui est dit est vrai ou s'il mêle la réalité avec des faits sortis de son imagination féconde. Par exemple, la scène relatée où Beaulieu et l'écrivain Hubert Aquin se masturbent mutuellement dans un restaurant semble invraisemblable (*op. cit.*, p. 83).

Le ton léger, auto-ironique, de dérision, le ton de plaisanterie, adopté par Jacques Hébert est effectivement, comme promis, amusant et il offre une lecture rapide et agréable. Par cet indice tonal, le récit contraint son lecteur à ranger l'auteur parmi les « héritiers » de Louis-Ferdinand Céline. Par contre, le premier effet de lecture du texte de Graveline n'est pas nécessairement celui « vendu » en quatrième de couverture. Nous n'avons pas trouvé la plongée dans les coulisses de l'édition québécoise « amusante », mais plutôt apologétique, en soutenant un Québec souverain, et, en même temps, justificative. Pour cela, l'auteur utilise un ton d'autorité, militant et laudatif de soi.

Alain Horic adopte un ton moins poétique que celui qu'on aurait attendu de la part d'un poète, et plus factuel comme celui d'un chef d'entreprise, à l'instar de Jacques Fortin. Il désire mettre plutôt « les pendules à la bonne heure » que faire un poème-hommage au poète national. Cela explique le ton expéditif et révolté contre la banalisation de sa présence à l'Hexagone (p. 49), voire un ton belliqueux. L'énonciateur se montre « éditeur » par sa filiation revendiquée à Gaston Miron et la connaissance de l'édition dont il fait preuve, mais aussi par le ton proprement « éditorial » de son énonciation.

Dans le récit de Marcel Broquet, nous pouvons identifier une multitude de tons, selon le fait raconté. Pour sa vie, Marcel Broquet utilise un ton parfois intimiste, de confiance, quand l'impose le sujet (la mort de son père ou de sa femme). Dans la première partie, quand il parle de ses origines (des lieux, surtout), le ton nostalgique, rêveur, mélancolique lui vient tout naturellement, car il ne se sent nulle part chez lui, il rêve d'un pays qui n'existe pas. Il affiche même un brin de regret, ce qui nous fait penser à un ton élégiaque. Il y a aussi un ton didactique, historique et descriptif. Cela dit, malgré

le contenu (enfance difficile et traumatisante pendant la guerre), le ton n'est pas amer ni rancunier. Dans la seconde partie de son texte, après l'émigration au Québec, le ton change. Il est plutôt humoristique, quoiqu'il ne prétende jamais à cela. Par exemple, « Ce brave homme, sans aucun doute très croyant, qui ne débitait aucune phrase sans évoquer le nom d'un objet religieux comme calice, tabernacle et j'en passe, me mit immédiatement dans l'ambiance. » (*op.cit.*, p. 167) Ou même ironique : « J'avais un autre client, médecin de son état, qui ne lisait pas, mais qui était fort généreux. Par bonté sans doute, il payait tous les achats d'une jeune et fort jolie femme, professeure [...] qui achetait quantité de livres [...]. Cela dura jusqu'au jour où l'épouse du docteur ouvrit une de mes enveloppes qui contenait une facture. » (*op.cit.*, p. 191) Dans cette partie, le ton est aussi actif, alerte, énergique. Mais pour comprendre cela, il faut prendre en considération le fait que le temps d'écriture est différent. Il écrit la première partie au fur et à mesure de sa vie (comme un journal intime), dans ses moments de mal du pays, tandis que la deuxième est écrite beaucoup plus tard, quand le deuil du pays est fait et qu'il a trouvé sa place au Québec. Cela dit, le ton redevient mélancolique quand il parle de sa famille.

Le ton, timbre de la voix de l'auteur, couleur de son énoncé, est un indice postural auctorial essentiel (quoique pas manifeste) au niveau de la réception textuelle. L'ethos est une composante du discours auctorial qui cherche à capter l'attention et gagner la confiance de l'auditoire, rendant l'orateur crédible et sympathique. Or le ton, qui agit directement au niveau affectif chez le lecteur, peut faire ainsi. *Ipso facto*, ton et ethos sont interconnectés.

Tout texte laisse au lecteur une forte impression de l'ethos auctorial, une image mentale du caractère de l'écrivain, qui dépasse les affirmations. Sans pouvoir révéler parfois la raison pour laquelle un auteur est sympathique ou antipathique aux yeux du lecteur. C'est le ton, le filigrane invisible et insaisissable, qui entre en interaction directe avec l'habitus du lecteur. Il met le lecteur en confiance, en colère, dans une bonne disposition, etc. Cette impression que laisse la lecture est personnelle, propre à chaque lecteur. C'est une interprétation purement subjective (mais pas moins réelle pour le lecteur) de l'image de l'inscripteur. La vocalité textuelle et l'image auctoriale sont donc intimement liées.

Conclusion partielle

Afin de rendre le discours persuasif (légitimateur) et de donner une bonne image de soi, l'auteur-éditeur adopte dans son texte une certaine posture. La posture d'énonciation aucto-éditoriale se construit dans le texte par ce que dit un auteur (le contenu, le message, le propos) et par sa manière de le dire (la façon dont le propos est formulé). Le quoi et le comment sont les façons inséparables par lesquelles l'auteur se présente dans le texte, d'une manière plus ou moins consciente.

Si le contenu est plus ou moins similaire (tous racontent leur expérience comme éditeurs), la forme est individuelle. Chaque auteur, selon son expérience de vie (habitus, études, personnalité, circonstances de vie, etc.), a une manière personnelle d'exprimer sa carrière professionnelle. Cette signature propre participe, aussi bien que le discours rhétorique, à dévoiler qui est ce personnage. La manière d'organiser le récit, le choix d'utiliser une métaphore ou une autre, la décision d'adopter une certaine attitude et un certain ton, participent aussi à l'image de l'auteur et à sa posture, surtout auctoriale.

En ce qui concerne la forme textuelle, nous avons regardé (sommairement) le style et le ton de chaque récit afin d'ajouter encore un trait (général, englobant parfois) à l'image de chaque auteur-éditeur. Ces éléments formels confirment l'autoportrait peint de chacun ou rajoutent un élément nouveau. Ainsi, le récit divertissant de Hébert confirme le sens de l'humour de l'auteur. La manière de raconter de Stanké tient le lecteur en haleine, tellement le rythme est alerte et son ton, convaincant. Nous aurions pu regarder le choix des mots, des phrases, du temps des verbes, des métaphores, etc., mais l'analyse formelle n'étant pas le but principal du présent travail, nous n'avons qu'esquissé cet aspect.

Le choix générique étant un autre indice postural, nous avons exploré aussi cet aspect afin de trouver de récurrences qui pourraient éventuellement être considérées comme des caractéristiques du micro-genre que sont les mémoires d'éditeur.

Conclusion générale

L'objet de la présente étude est constitué de huit livres de mémoires professionnels rédigés par des éditeurs québécois qui ont œuvré à partir de la deuxième moitié du XX^e siècle et qui ont couché sous papier leurs expériences professionnelles au tournant du XXI^e siècle. Si le genre mémorial et autobiographique a suscité de nombreuses études au fil du temps, le type récent de récits de carrière a été peu analysé et théorisé, et le récit d'éditeur, encore moins.

Ces mémoires d'éditeur ont été approchés dans la perspective du discours de l'inscripteur. Le discours du destinataire, plus ou moins intime selon le contexte d'expression, projette sur la scène d'énonciation une certaine image auctoriale que les analystes du discours nomment « *ethos discursif* ». Pour les chercheurs en littérature, par cette mise en scène de soi, l'auteur adopte une posture auctoriale.

Dans l'art visuel, une image est une représentation optique que l'on se fait grâce à la vue. Constituée d'un ensemble d'innombrables points de différentes couleurs et nuances, elle implique plusieurs aspects : le relief (la profondeur, les plans), la lumière, ainsi que l'angle de la prise de vue. Tous ces critères influent sur la perception d'une image. Une image peut être affichée de plusieurs façons différentes : grâce à un tube cathodique, à des cristaux liquides, au gaz, à un projecteur, etc.

Cette brève incursion dans la photographie nous aide, par transposition, à mieux comprendre la posture auctoriale, image de soi qu'un auteur se construit par l'intermède d'un ensemble d'éléments constitutifs (d'indices posturaux auctoriaux), en tenant compte de plusieurs critères : la lumière dont il désire se mettre, le cadre d'exposition de sa posture, l'angle qu'il veut montrer, la profondeur de son image, etc. Cette représentation auctoriale peut être affichée (projetée sur la scène publique) de plusieurs manières (mises en scène) : par des entrevues, des images photographiques, par la correspondance, l'œuvre de l'auteur, etc. Mais le processus de construction d'une posture auctoriale est interactif, permanent et paradoxal (étant un processus où la cause et l'effet sont interchangeables). L'auteur projette une image qu'il a construite de soi, mais le geste même de mise en scène participe aussi à cette construction. Par exemple, un écrivain se met en scène dans un entretien télévisé, mais l'entrevue même participe à sa posture auctoriale, en permanente construction et restructuration.

Partant des recherches sur la posture de Jérôme Meizoz, nous avons adopté sa définition qui dit que la posture auctoriale est une manière singulière d'occuper une position dans le champ littéraire. Cette posture a une dimension sociale (externe à l'œuvre d'un auteur, comme les conduites publiques, telles que les affiches publicitaires, les gestes, les vêtements, etc., lors des événements littéraires) et une dimension rhétorique (interne à l'œuvre de l'auteur, qui correspondrait à l'ethos discursif, comme les conduites discursives, les faits discursifs). Également, la posture est ciselée par toutes les relations que l'écrivain entretient avec les acteurs de la vie culturelle, mais aussi avec le milieu social.

Chaque élément, verbal ou non-verbal, est une prise de position. La posture que l'auteur adopte pour se créer une identité littéraire englobe tous ces indices posturaux. Elle est formée par toutes ces prises de position. L'auteur se présente comme tel, autant par son apparence et ses gestes, que par son discours et son métadiscours. Alors, pour avoir une vision d'ensemble de la posture auctoriale, on devrait cumuler toutes ses apparitions publiques, toutes ses manifestations littéraires, l'œuvre complète de l'auteur, sa correspondance, l'interaction avec les autres agents littéraires, les portraits photographiques de l'écrivain, etc. Bref, la création et l'analyse d'une posture est un processus très complexe.

Par conséquent, la posture auctoriale composée dans le seul espace d'un livre est limitée. Cette mise en scène offre un seul angle de vue sur la posture, une seule perspective, celle de l'auteur. Cela dit, si ce livre est un texte autobiographique de l'auteur, l'angle de vue est assez large pour avoir une vision claire de la posture que l'auteur désire afficher. En outre, par son contenu et par l'identité du locuteur, le récit d'éditeur n'est pas une autobiographie ordinaire. En plus de l'auteur, l'énoncé met en scène un parcours professionnel, des relations dans le monde du livre, des positionnements dans le champ éditorial, etc. Étant donné la présence de cette dimension sociale, la notion d'ethos discursif n'est pas suffisante. En même temps, comme l'analyse se limite à l'objet-livre, la notion de posture auctoriale semble trop vaste. Alors, vu que les indices posturaux sont très variés et nombreux dans ce type de récit, et qu'ils ne sont pas exhaustifs, nous avons opté pour une dénomination de posture auctoriale interne.

Cependant, dans ce type d'énoncé, l'auteur (l'énonciateur) est doublé par un éditeur (le méta-énonciateur). L'auteur rédige son récit personnel dans la perspective de l'éditeur. Cette posture déclenche le travail d'écriture et ne le quitte pas durant le processus de rédaction des mémoires. Notre hypothèse de départ était que dans ce récit, plus ou moins intime, se construit une posture unique, une posture qu'englobe autant d'attitudes d'auteur (inhérentes à tout texte écrit) que d'éditeur (par la posture initiale d'écriture). Cette posture particulière, nous l'avons nommée une « posture aucto-éditoriale ». En ce qui concerne la posture éditoriale, nous avons envisagé une posture éditoriale interne au récit et non une posture créée par l'ensemble d'éléments sociaux et rhétoriques.

L'objectif du travail de recherche est de vérifier, démontrer, confirmer, voire infirmer, une hypothèse initiale. Par le présent travail, nous avons cherché à compiler tous les éléments du livre qui pourraient soutenir ou infirmer notre hypothèse initiale. Pour faciliter l'analyse et la compréhension, partant de la séparation initiale de Meizoz au sujet de la dimension posturale, sociale-rhétorique, nous avons divisé les indices posturaux en verbaux et non-verbaux.

Bien que les éléments sociaux soient présents tout au long du récit, nous avons inclus dans la première catégorie uniquement les éléments non verbaux, c'est-à-dire les images dont les photographies. Le péri-texte iconographique des mémoires d'éditeur est constitué des images qui se trouvent sur la couverture et à l'intérieur du texte.

Le portrait photographique de l'écrivain est le premier indice postural, l'amorce d'une construction de la posture auctoriale dans le livre. Par ces photographies, l'auteur se met en scène en se présentant directement (par les portraits de soi) ou indirectement (par exemple, en posant avec une personnalité ou en présentant d'autres personnes qu'il juge indispensables à la construction de sa posture). Comme la posture est un processus interactif, l'image photographique de l'auteur (et la posture qui en découle) est aussi le résultat de plusieurs interactions : entre l'auteur et son éditeur, entre l'auteur-modèle et l'artiste-photographe et, finalement, entre le « spectrum » (l'auteur portraituré) et le spectateur (dans ce cas, le lecteur).

La plupart des auteurs-éditeurs se mettent en scène principalement en relation professionnelle. L'éditeur ne travaille jamais seul, il est donc rare qu'il se présente

autrement qu'en compagnie d'autres acteurs de la chaîne du livre. Parfois, il s'efface même devant les auteurs qu'il met en circulation et qu'il consacre.

Cette dimension non-verbale de la posture, construite par des photographies d'écrivain, bien qu'importante, centrale même dans le dispositif éditorial, n'est que la partie la plus « visible » de l'image d'auteur-éditeur. Dans les mémoires professionnels d'éditeur, c'est la dimension rhétorique qui constitue la plus grande part de cette construction.

La dimension verbale de la posture auctoriale est constituée à l'intérieur du livre par chaque mot imprimé, en partant du premier (le nom de l'auteur et du titre) jusqu'au dernier (le prix du livre). Ainsi, la posture auctoriale verbale se construit au fil du péritexte linguistique (par le nom de l'auteur et de l'éditeur, par le titre, la dédicace et les épigraphes, etc.) et du texte proprement dit. Le péritexte linguistique, avec le péritexte iconographique, compose le péritexte d'un livre. Il établit une liaison entre le texte et le public et participe à la posture aucto-éditoriale du mémorialiste.

Le péritexte, l'ensemble des productions d'accompagnement qui entourent et prolongent, voire protègent un texte, peut résulter de l'interaction entre l'auteur et l'éditeur, le réviseur, le graphiste, celui qui fait la mise en page, un tiers qui écrit la préface et la note biographique, etc. Cette « frange du texte imprimé », longtemps ignorée, a son importance dans la construction de la posture aucto-éditoriale. L'analyse du nombre d'éléments indiciels qui composent le péritexte du livre a montré que, effectivement, dans l'analyse des mémoires d'éditeur, séparer la posture éditoriale de la posture auctoriale n'est pas une option valable. L'auteur sera toujours un éditeur. En même temps, l'éditeur est un auteur. Il doit adopter une posture auctoriale. Le péritexte informe aussi sur cette prise de position comme auteur par des indices sur la manière d'écrire (le ton et le style, surtout) et sur la genericité du récit. Tous ces petits indices posturaux œuvrent pour livrer une prime image auctoriale rhétorique avant-textuelle.

L'énoncé, bien qu'il semble appartenir en exclusivité à l'inscripteur, subit lui aussi des influences, autant externes (du comité de lecture, de l'éditeur, du réviseur, etc.), qu'internes (par le style, le genre, le but de l'écriture, le sujet, etc.). Dans le texte, la posture auctoriale se constitue d'éléments appartenant à la forme du texte (le style et le

ton sont des indices posturaux verbaux) et au fond textuel (le contenu, extrêmement riche en indices posturaux, est primordial dans la construction d'une posture). La posture d'énonciation auctoriale constitue, à l'intérieur du texte, la dimension verbale de la posture auctoriale.

Par le contenu de ses mémoires, l'éditeur, en projetant une image de soi sur la scène de l'énonciation, se construit avant tout une posture éditoriale afin de se légitimer et de se (re)positionner dans le champ éditorial. Alors, l'ethos éditorial qui ressort des éléments du contenu textuel montre surtout la manière d'être, les qualités et les habitudes de l'auteur en tant qu'éditeur. Cela dit, bien que dans le contenu textuel l'accent soit mis sur la personne de l'éditeur, s'y trouvent nombre d'indices posturaux auctoriaux. Par le contenu de son discours, l'auteur-éditeur se construit donc, encore une fois, cette posture unique, la posture aucto-éditoriale. Les éléments discursifs qui participent à la construction d'une posture aucto-éditoriale dans l'espace des mémoires d'éditeur sont innombrables et ils tiennent autant de la sphère privée (la vie personnelle) que publique (la vie professionnelle). À cela, s'ajoute une troisième catégorie qui tient simultanément des deux aspects considérés, soit l'autoportrait. L'éditeur s'autoportraiture en tant qu'éditeur (comme une personne publique), mais aussi en tant que personne privée.

La vie personnelle est souvent moins développée dans ce genre de discours de carrière, la vie professionnelle occupant la partie majoritaire du récit. Ce second aspect de la vie de l'auteur a été analysé tenant compte du fait qu'une posture se construit en relation. Nous avons regroupé le plus de relations trouvées qui pourraient participer, de proche ou de loin, à la posture aucto-éditoriale. Par exemple, les rapports que l'éditeur entretient avec le champ éditorial, sa vision de l'état du champ et son propre positionnement dans le champ, la relation avec les autres agents du livre, le rapport que l'éditeur entretient avec les lettres (l'objet-livre, les mots imprimés, la littérature. etc.), le parcours éditorial, le catalogue de la maison, etc.

En ce qui concerne la forme textuelle, dernier ensemble d'indices posturaux, nous avons regardé (sommairement) le style et le ton de chaque récit afin d'ajouter encore un trait (général, englobant parfois) à l'image de chaque auteur-éditeur. Si par le contenu, l'énonciateur se construit avant tout une posture éditoriale, par la forme des mémoires (style, ton), il se construit plutôt une posture auctoriale. Le choix générique étant un autre

indice postural, nous avons exploré aussi cet aspect, afin de trouver les récurrences qui pourraient éventuellement être considérées comme des caractéristiques du micro-genre des mémoires d'éditeur.

En passant par tous ces éléments, verbaux et non-verbaux, péritextuels et textuels, de contenu et de forme, nous avons essayé de ne pas occulter aucun aspect des mémoires d'éditeur qui pourrait de proche ou de loin participer à la construction de cette posture unique, aucto-éditoriale, afin de valider ou invalider l'hypothèse principale. Effectivement, les résultats de la recherche montrent que, quel que soit l'aspect, l'auteur ne quitte pas sa posture éditoriale, tout comme l'éditeur ne peut pas rédiger ses mémoires sans adopter une posture auctoriale.

Cela dit, la construction de la posture aucto-éditoriale n'est pas une fin en soi (quoique pour nous ce fût notre objectif principal). L'auteur se construit une posture pour obtenir finalement une image de soi qu'il projette sur la scène publique. Il amasse et arrange les « pixels » de son image pour obtenir une figure unique qui le (re)positionne dans le champ éditorial et littéraire. Bref, la figure aucto-éditoriale est le but de ce long processus de construction par d'innombrables éléments constitutifs. Alors, en guise de conclusion nous allons regarder la ou les figures d'auteurs-éditeurs québécois qui ressortent de leurs mémoires professionnels et tenter d'établir, si possible, une ou des typologies.

La figure de l'éditeur moderne oscille entre légitimité culturelle et développement d'entreprise, entre littérature et commerce. Parfois, c'est l'un des deux aspects qui est prédominant. Alors, à ce moment-là, les éditeurs sont qualifiés soit d'éditeurs-entrepreneurs, soit d'éditeurs-hommes des lettres.

Selon ce critère, les huit éditeurs *du champ éditorial québécois* pourraient être classifiés ainsi : éditeurs-entrepreneur – Fortin, Stanké, Hébert, Horic, Broquet et Graveline; éditeurs-homme de lettres – Michaud et Beaulieu. Cependant, *dans l'espace du récit personnel*, selon la perspective individuelle de chacun, cette taxinomie est plus ou moins valable. Par ce récit, les éditeurs en profitent, en quelque sorte, pour nuancer leur posture. Ils mettent de l'avant des éléments pour prouver le contraire. L'élément le plus habituellement souligné par les auteurs pour contrebalancer l'image préexistante est

la passion pour les lettres. En même temps, tous, sans exception, littéraire ou entrepreneur, affirment l'importance capitale de l'aspect financier. On pourrait croire que les éditeurs-entrepreneurs la préciseraient pour justifier et légitimer leur posture initiale dans le champ éditorial. Pourtant, comme nous avons vu dans cette analyse, les éditeurs-homme de lettres montrent également la recherche désespérée du succès financier (Michaud, Beaulieu). L'amour pour les lettres est doublé (sans méprise) par la réussite économique. Aucun ne tente d'occulter l'aspect matériel du métier. Pour les éditeurs-mémorialistes québécois, l'un sans l'autre est inenvisageable. L'édition permet à ces hommes de lettres doublés d'hommes d'affaires de satisfaire à la fois leur goût pour la littérature et leur goût pour les affaires.

Cette typologie en fonction du capital recherché n'est donc pas tout à fait valable dans ces circonstances. L'éditeur-entrepreneur qui a cherché pendant toute sa carrière le capital économique, par son récit, cherche le capital culturel, la reconnaissance de son apport culturel dans la société (– Fortin, par exemple). Celui qui met de l'avant son capital artistique ne nie pas sa recherche du capital économique (Beaulieu). Bref, de la tentative de catégorisation, selon le critère de recherche du capital économique ou du capital culturel, ressort plutôt le fait que, effectivement, le métier d'éditeur implique les deux aspects indissociablement (l'art et l'argent) et que cette identification prend son sens uniquement dans le contexte de définition (identifié comme culturel dans le champ éditorial, il peut être classifié d'entrepreneur dans ses mémoires, et l'inverse).

Par contre, selon le catalogue de la maison (les genres de publication), les éditeurs pourraient être divisés en éditeurs littéraires (de maisons d'édition axées sur la publication exclusive de la littérature) et d'éditeurs généralistes (maisons qui publient autant des livres pratiques que de la littérature). Alors, la typologie ressemblerait à ceci : éditeurs littéraires – Michaud, Horic, Graveline et Beaulieu (pendant la période VLB éditeur); éditeurs généralistes – Fortin, Stanké, Broquet et Hébert. Ce classement ne signifie pas que les littéraires occultent toute forme de profit financier ni que les généralistes déconsidèrent complètement la littérature (Fortin met de l'avant surtout sa collection littéraire). Tous recherchent la santé financière de leur maison d'édition. Les uns par la littérature populaire et les essais, les autres par le livre pratique et d'actualité ainsi que les ouvrages de référence.

Comme les mémoires, fussent-ils professionnels, impliquent un côté personnel, l'image qui résulte des mémoires d'éditeur n'est pas tant celle de la perspective économique-littéraire (le genre de publication, les stratégies privilégiées, le rapport littérature-affaires, etc.). C'est une représentation plus nuancée, plus personnelle, de la personnalité de l'éditeur. Au lieu des typologies (éditeur-entrepreneur, éditeur-littéraire) de ces mémoires, nous pouvons plutôt observer des récurrences dans leurs portraits qui amènent finalement à la représentation de l'Éditeur, la fiche signalétique si l'on veut, qui souligne les qualités requises pour soutenir ce rôle dans la société. Bref, au lieu d'une typologie, c'est plutôt le portrait-type de l'Éditeur québécois qui ressort des mémoires de ces éditeurs.

Comme nous avons vu, l'éditeur professionnel québécois a eu beaucoup de difficultés à émerger à cause des circonstances socio-historiques et culturelles du XX^e siècle. Bien que la figure de l'éditeur professionnel québécois apparaisse à la fin de la Première Guerre mondiale, elle ne réussit pas à s'imposer avant 1980, moment où l'État décide d'intervenir en sa faveur (la Loi 51 et les subventions d'État). Ces éditeurs étant soumis aux mêmes circonstances socio-historiques et aux mêmes batailles (la présence du libraire-éditeur et la lutte pour la professionnalisation du métier d'éditeur, le passage par la Grande noirceur et la lutte contre l'anti-intellectualisme du régime Duplessis⁴¹¹, l'époque de la Révolution tranquille et la lutte anticléricale et pour l'indépendance du Québec, la domination de l'édition française et la lutte des éditeurs québécois pour conquérir le marché, la colonisation de la littérature et la lutte pour une littérature nationale, etc.), il n'est donc pas surprenant que leurs figures éditoriales soient semblables, cela en dépit des « penchants » littéraires individuels et de la personnalité charismatique ou antipathique de chacun.

L'éditeur, intermédiaire entre l'auteur et le lecteur, gestionnaire de l'imaginaire de la société,⁴¹² producteur de culture, faiseur de gloire, est tout d'abord et indispensablement *un être passionné*. Il a une grande passion soit pour la littérature et la lecture, soit pour l'objet-livre et sa création, soit pour les mots et la forme des lettres. Sans cette passion, personne ne choisit ce métier scabreux, étrange, sollicitant, épuisant.

⁴¹¹ Alain Horic, *op.cit.*, p. 101.

⁴¹² I. CAU. *L'édition au Québec* [...], p. 4.

D'ailleurs, tous racontent être arrivés à ce métier par vocation et par passion, voire par fatalité et malgré eux, et aucun, par filiation.⁴¹³

Malgré cette passion motivante, un éditeur doit être *un travailleur acharné*. Il doit avoir les « reins solides », comme l'affirme Broquet. De même, dans la dernière partie de son récit, Graveline répète de nombreuses fois l'état d'épuisement où dix ans dans ce métier l'a mené. Et le fait que Michaud, après dix ans dans le monde éditorial, a subi un infarctus du myocarde, le confirme. Fortin (qui a longtemps travaillé sept jours sur sept, douze heures par jour) et Beaulieu (qui s'est tellement épuisé à la tâche qu'il en est devenu alcoolique) soulignent la nécessité d'avoir un caractère travaillant, dynamique, actif et batailleur, cherchant l'action, pour pouvoir faire ce métier. Graveline et Fortin racontent aussi qu'ils cherchaient des collaborateurs dynamiques et qu'ils se sont séparés de ceux qui ne l'étaient pas. Horic affirme lui aussi que l'édition littéraire exige de l'individu tout son temps, ses énergies et ses ressources (p. 130).

Le flair est indispensable pour un éditeur, car la plupart du temps, il est amené à prendre des risques et à parier. Il mise sur un manuscrit, sur un auteur, sur un temps et un lieu de lancement, etc. À titre d'exemple, Horic affirme que « [l]'Hexagone a misé sur certains noms qui ont fait leurs preuves, et sur d'autres qui se sont éteints. C'est le risque que tout éditeur court [...] » (p. 118) Mais cette vision n'est pas nouvelle. Edmond Buchet, éditeur français, premier à avoir écrit de mémoires professionnels affirme, une trentaine d'années plus tôt, la même chose : « les éditeurs cherchent l'action, ils spéculent encore plus sur les hommes que sur les œuvres et les passions du jeu et de l'amour ce superposent dans cet extraordinaire métier qui tient du proxénétisme et de l'apostolat ».

⁴¹⁴ Un même portrait des éditeurs est peint par Jean-Yves Mollier quand il présente ces derniers comme « [...] des hommes au tempérament bien affirmé, désireux de sortir de la routine, prêts à prendre des risques et à tenter tous les coups [...] ».⁴¹⁵

⁴¹³ Par contre, il y en a plusieurs qui ont laissé des héritiers dans le monde de l'édition comme le fils de Stanké, spécialisé en livre audio, le fils de Braquet, en livre pratique, la fille de Fortin, reprenant et développant l'entreprise familiale, etc.

⁴¹⁴ E. BUCHET. *Les auteurs de ma vie ou ma vie d'éditeur*, Paris, Buchet-Chastel, 1969, p. 9.

⁴¹⁵ J.-Y. MOLLIER. « La construction du système éditorial français et son expansion dans le monde du XVIII^e siècle au XX^e siècle », *Les mutations du livre et de l'édition dans le monde du XVIII^e siècle à l'an 2000*, sous la direction de Jacques Michon et Jean-Yves Mollier, Québec, PULAVAL, 2001, p. 49.

Tous ces auteurs-éditeurs soulignent le devoir de l'éditeur d'être *engagé*. Ils sont tous, à un degré plus ou moins grand, des militants pour l'émancipation socio-politique et culturelle du Québec. Ils veulent changer le monde par les livres publiés (et y réussissent parfois).

Une autre caractéristique de l'éditeur québécois est *l'esprit pratique* qui cherche la rentabilité de sa maison d'édition, indifféremment du caractère de celle-ci (littéraire ou généraliste). Malgré la passion, la raison est aussi présente. Dans ce sens, Horic confirme qu'un éditeur littéraire vise lui aussi la rentabilité, car « son entreprise, à l'instar de tous les autres, obéit obligatoirement aux impératifs économiques et doit faire preuve de rigueur, de savoir-faire et de débrouillardise pour surmonter les difficultés. » (p. 131) Tous ces éditeurs sont déterminés à réussir (en étant même enrégé, comme l'affirme l'éditeur littéraire Michaud).

Une autre caractéristique indispensable à un éditeur est *l'ouverture d'esprit*. Dans ces mémoires, tous les auteurs-éditeurs l'affirment. Cependant, cette ouverture d'esprit est soulignée et exigée en différentes situations. Par exemple, Horic affirme sa nécessité pour accepter de nouvelles voix poétiques (p. 118); Stanké et Fortin la voit dans la conquête de nouveaux marchés. Pour Graveline, l'ouverture d'esprit est synonyme d'athéisme; pour Broquet⁴¹⁶ et Hébert, elle est obtenue par les voyages. D'ailleurs, une autre caractéristique commune de ces éditeurs-auteurs est le fait que tous affirment dans leur récit être de grands voyageurs, avec Jacques Hébert en tête de peloton, qui a fait le tour du monde plusieurs fois. Cette caractéristique est très présente également dans les récits d'éditeurs français.

Pour résumer, la figure typique qui émerge du processus de construction de la posture aucto-éditoriale dans l'espace des mémoires d'éditeur montre un éditeur passionné, travailleur, actif, ayant du flair, aventureux, militant, ouvert d'esprit, ayant parfois un esprit farceur et le sens de l'humour, franc et direct, un homme d'affaires doublé d'un homme de lettres, capable de sauter d'un problème esthétique à un problème commercial.

⁴¹⁶ Le voyage ouvre l'esprit, forme la jeunesse (M. Broquet, *op. cit.*, p. 117).

Somme toute, la posture unique de l'auteur-éditeur se construit au fil des mémoires d'éditeur par d'innombrables indices, sociaux et rhétoriques. Par la représentation créée de soi-même, forcément subjective, et projetée dans cet espace littéraire, l'éditeur tente de se légitimer comme éditeur, de se justifier et de se (re)positionner dans le champ éditorial, ou seulement de laisser une trace de son existence et un témoignage du métier d'éditeur.

Annexe 1

Liste non-exhaustive des mémoires d'éditeurs français et québécois

France	Québec
Edmond Buchet, <i>Les Auteurs de ma vie. Ma vie d'éditeur</i> , Paris, Buchet-Chastel, 1 ^{re} éd. 1969 , 2 ^e éd. 1991, 3 ^e éd. 2001, 354 p.	
Robert Laffont, <i>Robert Laffont éditeur. Un homme et son métier</i> , Paris, Les Éditions Robert Laffont, 1974 , 374 p.	
Éric Losfeld, <i>Endetté comme une mule ou la Passion d'éditer</i> , Paris, Belfond, 1979 , 270 p.	
José Corti, <i>Souvenirs désordonnés</i> , Paris, Éd. José Corti, 1 ^{re} éd. 1983 , 2 ^e éd. 2010, 234 p.	
Christian Bourgois, <i>Christian Bourgois. 1966-1986</i> , Paris, Christian Bourgois, 1986 , 295 p.	
Hubert Nyssen, <i>L'éditeur et son double</i> , Arles, Actes Sud, 1988-1996 , 3 vol.	
Maurice Nadeau, <i>Grâce leur soient rendues. Mémoires littéraires</i> , Paris, Albin Michel, 1990 , 480 p.	
Françoise Verny, <i>Le Plus Beau Métier du monde</i> , Paris, Olivier Orban, 1990 , 460 p.	
Pierre Belfond, <i>Les pendus de Victor Hugo. Scènes de la vie d'un éditeur</i> , Fayard, 1994 , 1 ^{er} éd., 372 p., 2 ^e éd. 2007,	Alain Stanké, <i>Occasions de bonheur</i> , 1 ^e éd., Montréal, Éditions Stanké, 1993 , 416 p, 2 ^e éd., Montréal, Hurtubise, 2009.

644 p.	
Pierre Bordas, <i>L'édition est une aventure. Mémoires</i> , Paris, Éditions du Fallois, 1997 , 384 p.	Paul Michaud, <i>Au temps de l'index. Mémoires d'un éditeur, 1949-1961</i> , Montréal, Libre expression, 1996 , 284 p.
Anne Carrière, <i>Une chance infinie. L'histoire d'une amitié</i> , Paris, La Table ronde, 2001 , 144 p.	Jacques Fortin, <i>L'aventure : récit d'un éditeur</i> , Montréal, Québec-Amérique, 2000 , 288 p.
Gérard Guégan, <i>Ascendant Sagittaire. Une histoire subjective des années soixante-dix</i> , Marseille, Parenthèses, 2001 , 427 p.	Victor-Lévy Beaulieu, <i>Les mots et les autres : la passion d'éditer</i> , Montréal, VLB éditeur, 2001 , 240 p.
François Maspero, <i>Les abeilles et la guêpe</i> , Paris, 1 ^{re} éd. Seuil, 2002 , 288 p., 2 ^e éd., coll. de poche Points (éd. Seuil), 2003, 344 p.	Jacques Hébert, <i>En 13 points Garamont</i> , Trois Pistoles, Éd. Trois Pistoles, 2002 , 112 p.
Francis Lacassin, <i>Mémoires. Sur les chemins qui marchent</i> , Monaco, Éditions du Rocher, 2006 , 370 p.	Alain Horic, <i>Mon parcours d'éditeur avec Gaston Miron</i> , Montréal, L'Hexagone, 2004 , 126 p.
Jean-Jacques Pauvert, <i>La Traversée du livre. Mémoires</i> , Paris, Viviane Hamy, 2006 , 450 p.	Pierre Graveline, <i>Une passion littéraire</i> , Montréal, Fides, 2009 , 253 p.
Jacques Sadoul, <i>C'est dans la poche ! Mémoires</i> , Paris, Bragelonne, 2006 , 208 p., 2 ^e éd. 2013, 240 p.	Marcel Broquet, <i>Laissez-moi vous raconter. Récit autobiographique</i> , Salaberry-de-Valleyfield Marcel Broquet, 2011 , 264 p.

Annexe 2

Grille de lecture et d'analyse de la posture aucto-éditoriale de [X], telle qu'elle ressort de mémoires d'éditeur [X]	
Informations sur le livre et son auteur	
Auteur	
Titre	
Sous-titre	
Maison d'édition	
Catégorie/collection chez l'éditeur	
Année de publication	
Place dans l'histoire de l'édition	
Numéros de pages	
Statut de l'éditeur	<i>Propriétaire ou employé?</i>
Origine ethnique de l'auteur	<i>Importante pour habitus, imaginaire social, engagé...</i>
Le premier/le seul livre de l'auteur?	
Le/les genres des autres livres	
La dimension non-verbale de la posture auctoriale dans l'espace des mémoires d'éditeur	
LE PÉRITEXTE ICONOGRAPHIQUE	
Photographies sur la couverture	
Photographies sur la quatrième de couverture	
Photographies à l'intérieur du livre	
La dimension verbale de la posture auctoriale dans l'espace des mémoires professionnels éditoriaux	
LE PÉRITEXTE LINGUISTIQUE	
Auteur	<i>Pseudonyme?</i>
Titre	
Sous-titre	
Identification du genre	
Éditeur	
Date de parution	
Du même auteur	
Préface	
Avant-propos	
Dédicace	
Épigraphe(s)	
Notes	

Annexes	
Quatrième de couverture	
Identifiant	<i>Libraire-éditeur; éditeur-poète, etc.</i>
LE TEXTE	
La forme	
Style	
Figures de style (tropes)	
Vocabulaire	
Registre de langue	
Ton	
Genre	
Organisation du récit	
Ordre de la narration	
Le temps de la narration	
La personne de la narration	
Le fond	
L'autoportrait	<i>Physiquement</i>
	<i>Psychiquement (les principes de vie, les croyances politiques et religieuses, le rapport avec la littérature, la lecture, l'écriture...)</i>
La vie personnelle	<i>La naissance</i>
	<i>L'origine (milieu de vie d'origine)</i>
	<i>La famille</i>
	<i>La fratrie</i>
	<i>L'opulence ou la misère matérielle</i>
	<i>Les études</i>
	<i>La sexualité</i>
	<i>Les voyages</i>
	<i>Les pratiques littéraires (expérience d'écriture)</i>
La vie professionnelle	<i>Présentation de l'état du champ</i>
	<i>Position dans le champ</i>
	<i>Parcours comme éditeur</i>
	<i>Métiers antérieurs à celui d'éditeur</i>
	<i>Circonstances dans lesquelles il est devenu éditeur</i>
	<i>Motivations/Mission</i>
	<i>Stratégies éditoriales</i>
	<i>Difficultés/satisfactions</i>
	<i>Succès/échecs/regrets/rêves (l'idéal)</i>

	<i>Genres des livres (catalogue)</i>
	<i>Reconnaissance publique (les prix)</i>
	<i>Rapport profit financier-promotion de la littérature</i>
	<i>Procès juridiques</i>
	<i>Pouvoir, importance, que l'éditeur projette de soi (par les amitiés mises de l'avant, par les personnages qu'il présente)</i>
	<i>Vie mondaine, social-professionnelle (lancements, gala des prix, foires, salons, cocktails littéraires, cafés, restaurants, etc.)</i>
	<i>Rapport avec les autres</i> <i>éditeurs, libraires, distributeurs, etc.</i>
	<i>Rapport avec les auteurs</i>
	<i>Rapport avec les lettres</i>
	<i>Définition de l'éditeur</i>
	<i>Définition de l'édition</i>
Thèmes	
Séréotypes	

Annexe 3

Liste exhaustive des photographies utilisées par Alain Stanké à l'intérieur de son livre

Occasions de bonheur (2^e éd., HMH, 2008)

No.	Page	Personne/s sur la photographie	Légende telle qu'elle figure dans le livre
1	p.10	Alain Stanké	Un tout jeune journaliste à la mèche rebelle, dans les locaux du <i>Petit Journal</i> .
2	p. 14	Roger Lemelin	Sans légende
3	p. 28	Roger Lemelin/Harvé Bazin	Discours boursoufflé de Lemelin sous l'œil hypermétrope de Bazin.
4	p. 30	Emmanuel Roblès, Michel Tournier, Roger Lemelin, Harvé Bazin, Alain Stanké, Rober Sabatier	Hier c'était avec Daudet, Colette, Giono... Aujourd'hui, l'Académie Goncourt se met à table avec Emmanuel Roblès, Michel Tournier, Roger Lemelin, Harvé Bazin, moi-même, Rober Sabatier... et pour partager le bonheur de cette journée (mais pas celui de cette portion de photo) Arnaud Salacrou, Jean Cayrol, Armand Lanoux, Raymond Queneau, Bernard Clavel et Françoise Mallet-Joris.
5	p. 40	Yves Thériault et un chat blanc	Yves, le légendaire bûcheron des lettres québécoises
6	p. 50	Gabrielle Roy	« C'est bien moi. Tout à fait l'image que j'aimerais que les gens aient de moi. Il n'y a pas de sourire. Une indescriptible détresse... »
7	p. 57	Alain Stanké et Gabrielle Roy	Sans légende
8	p. 59	Alain Stanké et Gabrielle Roy	Une photographie qui resta entre nous, de ces « témoignages d'heureux instants » ...
9	p. 68	Alain Stanké et Harvé Bazin	Avec Harvé Bazin à son arrivé à Montréal
10	p. 72	Henry Miller et Alain Stanké (flou)	Sans légende
11	p. 86	Lobsang Rampa	Sa première photo
12	p. 92	Lobsang Rampa	Rampa avait l'habitude de déchiqueter soigneusement (et quotidiennement!) l'abondant courriel qu'il recevait des quatre coins du monde.
13	p. 94	Lobsang Rampa	Sa dernière photo
14	p. 95	Frédéric Dard	Frédéric Dard, alias San-Antonio
15	p. 104	Alain Stanké et Laurence J. Peter	Le célèbre professeur Peter en compagnie d'un heureux diplômé de l'Université Peter
16	p. 117	Alain Stanké avec Victor-Lévy Beaulieu	Entre amis à Trois-Pistoles, devant la résidence du seigneur des lieux.
17	p. 120	Victor-Lévy Beaulieu	Une invention que j'ai créée (pour ne pas dire « gossée »!) pour mon ami Victor-Lévy. Elle lui permet de fumer sa pipe sans avoir à la tenir. Commode pour un écrivain qui a besoin de ses deux mains pour taper sur son clavier des pavés de plusieurs centaines de pages...
18	p. 126	Salvador Dali	Sans légende
19	p. 130	La maison de Dali, Espagne, Port-Lligat	La somptueuse demeure du maître
20	p. 137	Salvador Dali	Posant fièrement devant l'un de ses grands œufs, entre deux envolés scatolyriques...
21	p. 138	Salvador Dali	Dali et son <i>Christ de rebuts marins</i> .

22	p. 140	Alain Stanké, Jean Paul Lemieux, Madeleine Lemieux	Jean Paul, sa Madeleine et moi à l'île aux Coudres. Je n'ai jamais eu l'honneur d'être présenté à l'être solitaire, austère, taciturne, tristounet, bougon et pessimiste que certains m'avaient décrit. Je n'ai connu qu'un être presque toujours joyeux et rieur...
23	p. 160	Alain Stanké et Pierre Elliott Trudeau	Trudeau taquinant son humble éditeur sur le choix (ou la mise) de sa cravate...
24	p. 164	Pierre Elliott Trudeau (2 clichés, l'un à côté de l'autre)	Trudeau jouant au bilboquet... Aurait-il été si désinvolte s'il avait su qu'à la même époque je jouai malencontreusement avec sa vie?
25	p. 180	Alain Stanké et Richard Nixon	En compagnie de « Mister President », dans sa propriété de San Clemente.
26	p. 197	Richard Nixon	Sans légende
27	p. 212	Fidel Castro (4 clichés)	Images d'une inoubliable visite montréalaise
28	p. 216	Alain Stanké, Ernesto Guevara Lynch et sa famille	En compagnie de don Ernesto Guevara Lynch et de sa famille
29	p. 228	Gary Davis	Sans légende
30	p. 240	Alain Stanké déguisé (4 clichés)	Mendiant, aveugle, évadé ou Fidel Castro lui-même... Vivre dans la peau d'un autre est devenu ma spécialité.
31	p. 244	Alain Stanké déguisé	C'est plus fort que moi, je n'ai jamais pu résister à l'envie de me déguiser... ici, lors d'une soirée costumée au Château Ramezay
32	p. 245	Alain Stanké et Allen Funt	Avec Allen Funt, le célèbre créateur de <i>Candid Camera</i> .
33	p. 246	Alain Stanké et Arthur Prévost (4 clichés)	Quelques coups pendables réalisés en compagnie d'Arthur Prévost, à l'époque des premières <i>Insolences d'une caméra</i> .
34	p. 253	Georges Roux (de Montfauvet)	Dieu lui-même, en une seul et même personne.
35	p. 260	Joseph Papp	Sans légende
36	p. 274	Alain Stanké, Robert Laplante (Ti-Blanc) et sa femme	Le jour des noces de Ti-blanc, on ne peut pas dire qu'il y avait foule.
37	p. 292	Alain Stanké et Édith Piaf	Eh oui, c'est bien la « grande » Édith Piaf en personne!
38	p. 296	Christiane Henderson	Sans légende
39	p. 311	Alain Stanké, Roger Baulu et Lisette Gervais	Avec Roger Baulu et Lisette Gervais
40	p. 321	Pierre Bourque	Le président du Congrès, monsieur le Maire... et sa Corne
41	p. 323	Alain Stanké	Le plaisantin vacancier en plein confection de canular...
42	p. 338	Benediktas Mikulinas	Sans légende
43	p. 344	Fernand Dostie	Sans légende
44	p. 352	Stanislas Déry et Dr. Peter Heisig	Stanislas Déry et son ami, le Dr. Peter Heisig... plus de cinquante ans après leur rencontre. Des amis pour la vie.
45	p. 360	Alain Stanké et Vasile ...	En compagnie de mon ami Vasile.
46	p. 364	Alain Stanké et Jean Caron (<u>la première édition du livre Occasions de bonheur est visible</u>)	Avec mon ami le curé Jean Caron, à l'occasion du lancement de la première édition d' <i>Occasions de bonheur</i> .
47	p. 387	Jacques Tati, Raymond Devos et Michel Simon	À son arrivée à l'aéroport de Dorval, un Jacques Tati rayonnant.

48	p. 403	Jean Cournoyer	La chance sourit toujours aux audacieux!
49	p. 407	Twinkle Rudberg	Sans légende
50	p. 409	Alain Stanké et Peter Heisig	Avec le capitaine Peter Heisig.

Bibliographie

- AUCHLIN Antoine. « Ethos et expérience du discours : quelques remarques », *Politesse et idéologie. Rencontres de pragmatique et de rhétorique conversationnelle*, sous la direction de M. Wauthion et A.C. Simon, Louvain, Peeters, 2000, p. 77-95.
- AMOSSY, Ruth. « L'ethos oratoire ou la mise en scène de l'orateur », *L'argumentation dans le discours*, Paris, A. Colin, 2006, p. 69-96.
- AMOSSY, Ruth. « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, [En ligne], mars 2009, <http://aad.revues.org/662> (Page consultée le 9 septembre 2016).
- ARON, Paul et Claire LELOUCH. « Paratexte », *Le dictionnaire de littéraire*, sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, Paris, PUF, 2010, p. 563.
- BARTHES, Roland. « Rhétorique de l'image », *Communications*, n°4, 1964, p. 40-51.
- BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1979, 112 p.
- BARTHES, Roland. *La chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980, 129 p.
- BARTHES, Roland. « Le message photographique », *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Seuil, 2002, 1126 p.
- BENISTI, Edmond. *La main de l'écrivain. Portraits psychologiques d'après la main*, Paris, Stock, 1939, 250 p.
- BESSARD-BANQUY, Olivier. *L'industrie des lettres*, préface de Pierre Jourde, 1^{re} éd. Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009, 2^e éd. Paris, Agora Pocket, 2012, 544 p.
- BESSARD-BANQUY, Olivier. *L'édition littéraire aujourd'hui*, Préface de Pascal Fouché, IUT Michel de Montaigne, Pôle des métiers du livre, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 12 avril 2006, 235 p.
- BERTRAND, Jean-Pierre. « Esquisse d'un protocole de lecture du portrait photographique d'écrivain », *CONTEXTES*, [En ligne], n°14, juin 2014, <http://contextes.revues.org/5910> (Page consultée le 17 mars 2017).
- BERTRAND, Jean-Pierre, Pascal DURAND et Martine LAVAUD. « Introduction », *CONTEXTES*, [En ligne], n°14, mai 2014, <http://contextes.revues.org/5914> (Page consultée le 17 janvier 2017).
- BERTAUD, Madeleine et François-Xavier CUCHE. *Le Genre des mémoires. Essai de définition*, Paris, Klincksieck, 1995, 371 p.

- BÉRUBÉ, Bernard. *Photographie Jacques Hébert*, 4^e de couverture du livre *En 13 points Garamond*, de Jacques Hébert, Notre-Dame-de-Neige, Éditions Trois-Pistoles, 2002, 149 p.
- BIOTEAU, Jean-Marie. *Photographie Alain Stanké*, couverture du livre *Occasions de bonheur*, d'Alain Stanké, Montréal, Stanké, 1^e édition, 1993, 495 p.
- BOKOBZA, Serge. *Contribution à la titrologie romanesque : variations sur le titre Le Rouge et le Noir*, Coll. « Stendhalienne », Genève, Droz, 1986, 152 p.
- BOURDIEU, Pierre. « Espace social et genèse des "classes" », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 52-53, juin 1984, Le travail politique. p. 3-14.
- BOURDIEU, Pierre. *Choses dites*, Paris, Minuit, 1987, 228 p.
- BOURDIEU, Pierre. *Raisons pratiques*, Seuil, 1994, 256 p.
- BOURDIEU, Pierre. « Une révolution conservatrice dans l'édition », *Actes de la recherche en sciences sociales*, [En ligne], Vol. 126-127, mars 1999, p. 3-28 http://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1999_num_126_1_3278 (Page consultée le 16 juin 2016).
- BOURDIEU, Pierre. « Champ du pouvoir et division du travail de domination. Texte manuscrit inédit ayant servi de support de cours au Collège de France, 1985-1986 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 190, n° 5, 2011, p. 126-139.
- BOUSQUET-VERBEKE, Lysiane. *Les dédicaces : du fait littéraire au fait sociologique*, Coll. « Logiques sociales », Paris, Éditions L'Harmattan, 2004, 126 p.
- BRISSON, Frédéric. *La pieuvre verte : Hachette et le Québec depuis 1950*, Montréal, Leméac, 2012, 238 p.
- CADIOLI, Alberto. « Sur les lectures de l'éditeur hyperlecteur », *Autour de la lecture. Médiations et communautés littéraires*, sous la direction de Josée Vincent et Nathalie Watteyne, Québec, Éditions Nota bene, 2002, p. 251-266.
- CADIOLI, Alberto. « L'édition, la lecture, la communauté littéraire : une réflexion méthodologique », *Présence Francophone*, n° 50, 1997, p. 135-145.
- CANTIN, Annie et Alain VIALA. « Mémoires », *Le dictionnaire du littéraire*, sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, Paris, PUF, 2002, p. 479-481.
- CAVIGLIOLI, David. « La rentrée littéraire, vue de dos », *L'Obs*, [En ligne], n°2649, 15 août 2015, <http://bibliobs.nouvelobs.com/rentree-litteraire-2012/20150814.OBS4189/la-rentree-litteraire-vue-de-dos-le-defile-des-mauvaises-quatriemes-de-couverture.html> (Page consultée le 29 avril 2017).

- CAVIGLIOLI, David. « Les huit astuces pour réussir une mauvaise photo d'écrivain », *L'Obs*, [En ligne], 24 mars 2013, <http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20130206.OBS7945/les-8-astuces-pour-reussir-une-mauvaise-photo-d-ecrivain.html> (Page consultée le 19 juin 2017).
- CAU, Ignace. *L'édition au Québec de 1960 à 1977*, Coll. « Civilisation du Québec », n° 30, Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1981, 229 p.
- CHEVALIER, Jean-François. « Dédicace », *Le dictionnaire de littérature*, sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, Paris, PUF, 2010, p. 178.
- CHEVRIER, Jean-François. *Proust et la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1982, 115 p.
- COMPAGNON, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, 426 p.
- CORNILLE, Jean-Louis. « La Mort de l'éditeur ; le temps des auteurs. Envers d'une histoire de l'édition française », *Figures de l'éditeur*, sous la direction de Bertrand Legendre et Christian Robin, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2005, p. 43-57.
- COUTURIER, Maurice. *La figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995, 272 p.
- DECLERCQ, Gilles. *L'art d'argumenter. Structures rhétoriques et littéraires*, Paris, Éd. Universitaires, 1992, 282 p.
- DESMEULES, Christian. « Essais québécois - Alain Horic, à l'ombre du géant magnifique », *Le Devoir*, [En ligne], 29 mai 2004, <http://www.ledevoir.com/culture/livres/55563/essais-quebecois-alain-horic-a-l-ombre-du-geant-magnifique> (Page consultée le 11 avril 2017).
- DIAZ, Brigitte et José-Luis DIAZ. « Le siècle de l'intime », *Itinéraires*, n° 4, 2009, p. 117-146.
- DÖBLIN, Alfred. « Fotos ohne Unterschrift », *Das Kunstwerk*, vol. 1, n°12, 1946-47, p. 33. (Cité par O. LUGON. *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans. 1920-1945*, Paris, Macula, 2001, p. 366.).
- DONDERO, Maria Giulia. « Les approches sémiotiques du portrait photographique », *COnTEXTES*, [En ligne], n°14, juin 2014, <http://contextes.revues.org/5951> (Page consultée le 17 mars 2017).
- DOZO, Björn-Olav et Denis SAINT-AMAND. « Une poétique de l'escorte. De l'usage de la préface pour construire son identité éditoriale », *Temps zéro*, [En ligne], 31 octobre 2013, <http://tempszero.contemporain.info/document1033> (Page consultée le 12 janvier 2018).

- DUFOUR, Pierre. « Une dédicace secrète des Fleurs du Mal. Je te donne ces vers afin que si mon nom », *Poétique*, vol. 151, n°3, 2007, p. 326-347.
- DUMONT, Isabelle. « Le marché éditorial québécois : entre mythocratie et iconophagie » *Liberté*, vol. 48, n° 1, 2006, p. 23-36.
- DUTIL, Georges. *Photographie Alain Stanké*, couverture du livre *Occasions de bonheur*, d'Alain Stanké, 2^e édition, Montréal, HMH, 2008, 414 p.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985, 315 p.
- ECO, Umberto. *Les limites de l'interprétation*, Trad. de M. Bouzaher, Paris, Grasset, 1992, 407 p.
- ESPAGNE, Michel. « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*, [En ligne], 1er mai 2012, <http://rsl.revues.org/219> (Page consultée le 25 octobre 2016).
- FAURE, Sylvie. « Pouvoirs politiques et stratégies éditoriales au Québec (1960-1990) », *Édition et pouvoirs*, sous la direction de Jacques Michon, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1995, p. 193-203.
- FOUCAULT, Michel. « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits*, t. 1, Paris, Gallimard, 2001, 1728 p.
- FOEHR-JANSSENS Yasmina et Denis SAINT-JACQUES. « Genres littéraires », *Le dictionnaire du littéraire*, sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, Paris, PUF, 2002, p. 320.
- FORTIER, Frances et Patrick GUAY. « Forme », *Dictionnaire du littéraire*, sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, Paris, PUF, 2010, p. 301.
- FOUCHÉ Pascal. *L'Édition française depuis 1945*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1998, 933 p.
- GAGNÉ, Michel. *Photographie Jacques Fortin*, couverture du livre *L'aventure. Récit d'un éditeur*, de Jacques Fortin, Montréal, Québec Amérique, 2000, 285 p.
- GALLINARI, Melliandro Mendes. « La "clause auteur" : l'écrivain, l'*ethos* et le discours littéraire », *Argumentation et Analyse du Discours*, [En ligne], n°3, 2009, <http://aad.revues.org/663> (Page consultée le 20 janvier 2017).
- GAUDREAU, Gilles. *Photographie Victor-Lévy Beaulieu*, couverture du livre *Les mots des autres. La passion d'éditer*, de Victor-Lévy Beaulieu, Montréal, VLB éditeur, 2001, 238 p.
- GAUVIN, Lise. « Le statut de la note dans le roman francophone : didascalie ou diégèse? », *Langue et identité narrative des littératures de l'ailleurs*, sous la

direction de Hazaël Masseiux et Michel Bertrand, Aix-en-Provence Publication de l'Université de Provence, 2005, p. 16.

GENÊT, Pascal. *Succession et relève en édition au Québec: étude du processus de transmission dans trois maisons d'édition*, Mémoire (MA), Université de Sherbrooke, 2015, 488 p.

GENETTE, Gérard. *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987, 388 p.

GIGUÈRE, Nicholas. *La collection comme vivier : réseaux réels et virtuels au sein de la collection " Les Poètes du Jour" (1963-1975) des Éditions du Jour*, Mémoire (MA), Université de Sherbrooke, février 2010, 215 p.

GLINOER, Anthony. « Figurations d'éditeurs dans la littérature française contemporaine », *French Forum*, Spring/Fall 2015, vol. 40, n° 2–3, p. 127-139.

GROTOWSKA-DELIN, Ewa. *Discours romanesque, théorie littéraire et théorie du monde dans l'œuvre d'Édouard Glissant et d'Ernesto Sábato*, Thèse (Ph. D.), Université des Antilles et de la Guyane, 2014, 511 p.

GRUTMAN, Rainier. « Titre », *Le dictionnaire de littérature*, sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, Paris, PUF, 2010, p. 772.

GRUTMAN, Rainier. « Quand les autotraducteurs se mettent en scène : de l'autoportrait à la posture d'auteur », *Post scriptum*, [En ligne], n°21, 2017, <http://www.post-scriptum.org/21-01-quand-les-autotraducteurs-se-mettent-en-scene-de-lautoportrait-a-la-posture-dauteur/> (Page consultée le 21 avril 2017).

GRUTMAN, Rainer. « “Besos para golpes” : l'ambiguïté d'un titre hugolien », dans L. Gauvin (dir.), *Les Langues du roman. Du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1999, p. 37-51.

GRUYER, Pierre. *Victor Hugo photographe*, Paris, Charles Mendel, 1905, p. 2 (dans VÉDRINE, Hélène. « Portraits de masques et de fantômes », *CONTEXTES*, [En ligne], n°14, juin 2014, <http://contextes.revues.org/5916> (Page consultée le 17 mars 2017).)

HEINICH, Nathalie. *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La découverte, 1999, 367p.

JACCOMARD, Hélène. *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine: Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*, Paris, Librairie Droz, 1993, 488 p.

JANELLE, Claude. *Les Éditions du Jour. Une génération d'écrivains*, coll. « Littérature », Montréal, Hurtubise HMH, 1983, 338 p.

KREMER, Nathalie. « Préfaces. État de la question : de la présentation à la représentation », *L'art de la préface au siècle des Lumières*, sous la direction

d'Ioana Galleron, Coll. Interférences, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 17-28.

LA CHARITÉ, Claude et Lou-Ann MARQUIS. « Les mémorialistes québécois du XIX^e siècle ou l'infinie variété du genre des Mémoires », *Érudite*, vol. 35, n° 3, printemps-été 2010, Montréal, Université du Québec à Montréal, p. 9-14.

LACROIX, Michel et Pascal BRISETTE. « Effets de corps et faits de groupes : photographies d'écrivains québécois « en collectivité » (1865-1980) », *L'écrivain vu par la photographie. Formes, usages, enjeux*, sous la direction de D. Martens, J.-P. Montier et A. Reverseau, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 101-114.

LACROUX, Jean-Pierre. « Faux titre », *Orthotypographie. Orthographe & Typographie françaises, Dictionnaire raisonné (Lexique des règles typographiques françaises)*, [En ligne], <http://www.orthotypographie.fr/volume-I/faculte-fronton.html> (Page consultée le 19 avril 2017).

LAVAUD, Martine. « Gisèle Freund, portraitiste d'écrivain », *Littérature et photographie*, sous la direction de Danielle Risterucci-Roudnicki, Roma, n° 25, 2012, p. 33-45.

LAVAUD, Martine. « Envisager l'histoire littéraire », *COnTEXTES*, [En ligne], n°14, avril 2014, <http://contextes.revues.org/5925> (Page consultée le 16 mars 2017).

LAURENT, Jenny. « Le style », [En ligne], 2011, https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/pdf/14-Le_Style.pdf (Page consultée le 19 mars 2017).

LEGENDRE, Bertrand et Corinne ABENSOUR. *Les petits éditeurs. Situations et perspectives*, Paris, La Documentation française, 2007, 168 p.

LEGENDRE, Bertrand et Corinne ABENSOUR. *Les nouveaux éditeurs, 1988-2005*, Paris, La Documentation française, 2007, 128 p.

LEGENDRE, Bertrand et Christian ROBIN (dir.). *Figures de l'éditeur. Représentations, savoirs, compétences, territoires*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2005, 352 p.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1975, 361 p.

LEJEUNE, Philippe. *Je est un autre, L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980, 333 p.

LINTEAU, Paul-André. « Un débat historiographique : l'entrée du Québec dans la modernité et la signification de la Révolution tranquille », dans Yves Bélanger, Robert Comeau et Céline Métivier (dirs.), *La Révolution tranquille 40 ans plus*

tard : un bilan, Montréal, VLB éditeur, coll. « Études québécoises », 2000, 316 p., p. 21-41.

LORENT, Fanny. « Portrait et imaginaire photographique », *COntEXTES*, [En ligne], n°14, juin 2014, <http://contextes.revues.org/5963> (Page consultée le 31 mars 2017).

LOUWAGIE, Fransiska. « Le témoignage des camps et sa médiation préfacielle », *Questions de communication*, n°10, 2006, p. 349-367.

LUNEAU, Marie-Pier. « De la culpabilité d'être marchand : duplicité de l'auteur-éditeur. L'exemple de Jacques Godbout », *Figures de l'éditeur*, sous la direction de Bertrand Legendre et Christian Robin, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2005, p. 59-71.

LUNEAU, Marie-Pier et Marie-Ève RIEL. « « Je ne dis pas qu'un moche va gêner les ventes, mais... ». Le portrait d'écrivain saisi sous l'angle de l'édition », *L'écrivain vu par la photographie. Formes, usages, enjeux*, sous la direction de D. Martens, J.-P. Montier et A. Reverseau, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, 304 p., p. 199-207.

LUNEAU, Marie-Pier et Denis SAINT-AMAND (dirs.). *La Préface – formes et enjeux d'un discours d'escorte*, coll. « Rencontres », Paris, Classiques Garnier, 2016, 408 p.

MACÉ, Marielle. *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2016, 368 pages.

MAINGUENEAU, Dominique et Patrick CHARAUDEAU. *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Le Seuil, 2002, 661 p.

MAINGUENEAU, Dominique. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, coll. « U-Lettres », Paris, Colin, 2004, 272 p.

MAINGUENEAU, Dominique. *Analyser les textes de communication*, Paris, Armand Colin, 2012, 283 p.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discours et analyse du discours. Introduction*, Paris, Armand Colin, coll. « ICOM », 2014, 216 p.

MAINGUENEAU. « Problèmes d'ethos », *Pratiques*, n° 113-114, juin 2002, p. 55-67.

MAINGUENEAU, Dominique. « Auteur et image d'auteur en analyse du discours », *Argumentation et Analyse du Discours*, [En ligne], n°3, 2009, <http://aad.revues.org/660> (Page consultée le 20 janvier 2017).

MAINGUENEAU, Dominique. « Pertinence de la notion de formation discursive en analyse de discours », *Langage et société*, n° 135, janvier 2011, p. 87-99.

- MAINGUENEAU, Dominique. *Glossaire. Quelques concepts*, [En ligne], 2016
<http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/glossaire.html> (Page consultée juin-août 2016)
- MAINGUENEAU, Dominique. « Le recours à l'*ethos* dans l'analyse du discours littéraire », *Fabula / Les colloques en ligne*, Posture d'auteurs: du Moyen Âge à la modernité, [En ligne], juin 2013,
<http://www.fabula.org/colloques/document2424.php> (Page consultée le 9 septembre 2016).
- MAINGUENEAU, Dominique. « L'*ethos* : un articulateur », *CONTEXTES*, [En ligne], n°13, 2013, <http://contextes.revues.org/5772> (Page consultée le 26 janvier 2017).
- MARTENS, David. « La fabrique d'une notion. Entretien avec Jérôme Meizoz au sujet du concept de « posture » », *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, nouvelle série, n° 6, mai 2011, p. 199-212.
- MARTENS, David, Jean-Pierre MONTIER et Anne REVERSEAU (dir.). « Introduction », *L'écrivain vu par la photographie. Formes, usages, enjeux*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, 304 p., p. 7-13.
- MARTENS, David, Jean-Pierre MONTIER et Anne REVERSEAU (dir.). « Que fait la photographie de l'écrivain? », *L'écrivain vu par la photographie. Formes, usages, enjeux*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 15-41.
- MEIZOZ, Jérôme. *L'âge du roman parlant (1919-1939) : écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, préface de Pierre Bourdieu, Genève, Librairie Droz, 2001, p. 512 p.
- MEIZOZ, Jérôme. *Postures littéraires : Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Éditions, 2007, 210 p.
- MEIZOZ, Jérôme. *La littérature "en personne": Scène médiatique et formes d'incarnation*, Genève, Slatkine Érudition, 2016, 216 p.
- MEIZOZ, Jérôme. « "Postures" d'auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq) », *Vox Poetica*, 4 septembre 2004 [En ligne], <http://www.vox-poetica.org/t/meizoz.html> (Page consultée le 10 août 2016).
- MEIZOZ, Jérôme. « Scénographie », dans Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, [En ligne], s.d., <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/168-scenographie> (Page consultée le 13 juillet 2016).
- MEIZOZ, Jérôme. « Cendrars, Houellebecq : Portrait photographique et présentation de soi », *CONTEXTES*, [En ligne], n°14, 2014, <http://contextes.revues.org/5908> (Page consultée le 18 octobre 2016).

- MEIZOZ, Jérôme. « Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, [En ligne], n° 3, 2009, <http://aad.revues.org/667> (Page consultée le 17 janvier 2017).
- MÉLON, Marc-Emmanuel. « Portrait de l'écrivain *absorbé* », *CONTEXTES*, [En ligne], n° 14, juin 2014, <http://contextes.revues.org/5939> (Page consultée le 17 mars 2017).
- MICHON, Jacques (dir.). *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX^e siècle*, vol. 1: *La naissance de l'éditeur, 1900-1939*, Saint-Laurent, Fides, 1999, 485 p.
- MICHON, Jacques (dir.). *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX^e siècle*, vol 2 : *Le Temps des éditeurs, 1940-1959*, Montréal, Fides, 2004, 538 p.
- MICHON, Jacques (dir.). *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX^e siècle*, vol. 3 : *La Bataille du livre, 1960-2000*, Montréal, Fides, 2010, 517 p.
- MICHON, Jacques. « Industries du livre et mutation du champ éditorial au XX^e siècle : l'État et l'édition au Canada », *Édition et pouvoirs*, sous la direction de Jacques Michon, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1995, p. 35-44.
- MICHON, Jacques. « Édition », *Le dictionnaire du littéraire*, sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, Paris, PUF, 2002, p. 216-217.
- MICHON, Jacques et Jean-Yves MOLLIER. *Les mutations du livre et de l'édition dans le monde, du XVIII^e siècle à l'an 2000*, Québec/Paris, Les Presses de l'Université Laval/L'Harmattan, 2001, 597 p.
- MITAINE, Benoit. « Paratexte », *Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée*, [En ligne], 2013, <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article691> (Page consultée le 19 janvier 2018).
- MOLLIER, Jean-Yves. *Une autre histoire de l'édition française*, Paris, La Fabrique, 2015, 430 p.
- MOLLIER, Jean-Yves. « Les itinérances de l'auteur d'hier à aujourd'hui », *La fabrication de l'auteur*, sous la direction de Marie-Pier Luneau et Josée Vincent, Québec, Éd. Nota bene, 2010, p. 13-28.
- MOLLIER, Jean-Yves. « Naissance de la figure de l'éditeur », *Figures de l'éditeur. Représentations, savoirs, compétences, territoires*, sous la direction de Bertrand Legendre et Christian Robin, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2005, p. 13-24.
- NORA, Oliver. « La visite au grand écrivain ». *Les Lieux de mémoire*, tome 2, sous la direction de Pierre Nora, Paris, Gallimard, 1986, 660 p., p. 580-630.
- OLIVESI, Stéphane. « Foucault, l'œuvre, l'auteur », *Questions de communication*, n°4, 2003, p. 395-410.

- ØSTENSTAD, Ingrid. « Quelle importance a le nom de l'auteur ? », *Argumentation et Analyse du Discours*, [En ligne], n°3, 2009, <http://aad.revues.org/665> (Page consultée le 21 avril 2017).
- OBERHUBER, Andrea. « Dans le corps du texte », *Tangence*, n°103, 2013, p. 5–19.
- PAQUETTE, Caroline. *De l'« homme qui triche » à l'artiste sacrifié : scénarios éditoriaux dans le roman québécois contemporain (2000-2008)*, Mémoire (MA), Université de Sherbrooke, 2011, 156 p.
- PAQUETTE, Caroline. « Entre manuscrits et souffrance : L'éditeur artiste dans le roman québécois contemporain », *Imaginaires de la vie littéraire : Fiction, figuration, configuration*, sous la direction de Björn-Olav Dozo, Anthony Glinoe et Michel Lacroix, Coll. « Interférences », Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 273-285.
- PÉREZ, Sylvie. *Un couple infernal. L'écrivain et son éditeur*, Paris, Bartillat, 2006, 334p.
- PORQUERAS MAYO, Alberto. « El término prólogo. Sinónimos y relaciones », *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro*, Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas, 1957, p. 47-74.
- M. POULAIN. « L'art à l'époque de la "grande noirceur" : Le Refus global », *Histoire Québec*, Vol. 5, n° 3, mars 2000, p. 15–20.
- PUECH, Jean-Benoît. « Du vivant de l'auteur », *Poétique*, n°63, 1985, pp. 279-300, p. 285.
- RIEL, Marie-Ève. « Un « loup canadien » dans le monde de l'édition : Alain Stanké aux Éditions internationales Alain Stanké. », *Mémoires du livre*, vol. 2, n° 2, printemps 2011.
- RIEL, Marie-Ève. « De l'inadmissibilité du “chevalier sans visage” aux modalités de la représentation auctoriale : le rôle de la photographie dans la construction d'une figure d'auteur », dans *La fabrication de l'auteur*, M.-P. Luneau et J. Vincent (dir.), Sainte-Foy, Nota Bene, 2010, p. 449-463.
- RIGOLOT, François. « Prolégomènes à une étude du statut de l'appareil liminaire des textes littéraires », *L'esprit créateur*, vol. 3, n°27, 1987, p. 7-18.
- ROEY, Françoise (van). *Littérature intime au Québec. 1760-1979*, Montréal, Boréal Express, 1983, 256 p.
- ROEY, Françoise (van). « La littérature intime au Québec : modes et classification », *Québec français*, n° 63, 1986, p. 22-24.

- ROY, Max. « Du titre littéraire et de ses effets de lecture », *Protée*, [En ligne], vol.36, n°3, hiver, 2008, p. 47–56, <http://www.erudit.org/fr/revues/pr/2008-v36-n3-pr2552/019633ar> (Page consultée le 18 avril 2017).
- SAINT-GELAIS, Richard. « Récits par la bande: enquête sur la narrativité paratextuelle », *Protée*, vol. 34, n° 2-3, 2006, p. 78.
- SANTANTONIO, Laurence. *Auteur/éditeur, création sous influence. Enquête*, Paris, Louis Talmar, éditeur, 2000, 276 p.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. « Du portrait photographique », *Portrait, singulier pluriel (1989-1990). Le photographe et son modèle*, sous la direction de Philippe Arbaïzar, Paris, Hazan/Bibliothèque nationale de France, 1997, p. 12-28.
- SCHIFFRIN, André. *L'édition sans éditeurs*, Paris, Éditions La Fabrique, 1999, 96 p.
- SCHIFFRIN, André. *Le contrôle de la parole*, Paris, Éditions La Fabrique, 2005, 91 p.
- SERRY Hervé, « Figures d'éditeurs français après 1945 : habitus, habitus professionnel et transformation du champ éditorial », *Figures de l'éditeur*, sous la direction de Bertrand Legendre et Christian Robin, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2005, p. 73-89.
- SINDZINGRE, Nicole et Henry DUMÉRY. « Personne », *Encyclopaedia Universalis*, [En ligne], s.d., <http://www.universalis.fr/encyclopedie/personne/> (Page consultée le 23 mars 2017).
- TJELL, Mette. « Posture d'auteur et médiation de l'œuvre : l'écrivain en porte-parole chez Antoine Volodine », *CONTEXTES*, [En ligne], n°13, 2013, <http://contextes.revues.org/5826> (Page consultée le 15 mai 2017).
- THOMINE, Camille et Pierre-Édouard PEILLON. « Petite histoire de la quatrième de couverture », *Le magazine littéraire*, [En ligne], 04 avril 2011, <http://pprod.magazine-litteraire.fr/edition-histoire-litt%C3%A9raire/petite-histoire-de-la-quatri%C3%A8me-de-couverture> (Page consultée le 29 avril 2017).
- THOMPSON, John B. *Merchants of Culture: The Publishing Business in the Twenty-First Century*, 2e Éd. Cambridge, Polity Press, 2012, 464 p.
- THÉRIAULT, Yvon. *L'ombre du souvenir: essai sur le récit de vie*, Sainte-Foy, Les éditions du Septentrion, 1996, 125 p.
- VANDENINDEN, Élise. « Comment le texte touche le corps », *Études littéraires*, vol. 41, n° 2, 2010, p. 81–88.
- VÉDRINE, Hélène. « Portraits de masques et de fantômes », *CONTEXTES*, [En ligne], n°14, juin 2014, <http://contextes.revues.org/5916> (Page consultée le 17 mars 2017).

- VIALA, Alain. « Éléments de sociopoétique », *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, sous la direction de Georges Molinié et Alain Viala, coll. « Perspectives littéraires », Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 137-297.
- VIALA, Alain. « Posture », *Le lexique Socius*, sous la direction d'A Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand, [En ligne], s.d., <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/69-posture> (Page consultée le 18 avril 2017).
- VIEN, Myriam. « Victor-Lévy Beaulieu : une écriture de la fureur ou comment « enquêbéciser » la langue française. Étude des manuscrits de *La Grande Tribu* », *Continents manuscrits*, [En ligne], n°2, 2014, <http://coma.revues.org/315> (Page consultée le 24 mai 2017).
- VINCENT, Josée. « Le Conseil supérieur du livre : pour un statut du livre au Québec », *Édition et pouvoirs*, sous la direction de Jacques Michon, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1995, p. 205-216.
- VIRASTEAU, Nicolae. « L'*ethos* du mémorialiste de Commynes à Monluc et l'évolution du genre avant le XVII^e siècle », *Fabula / Les colloques en ligne*, Posture d'auteurs: du Moyen Âge à la modernité, [En ligne], juin 2013, <http://www.fabula.org/colloques/document2408.php> (Page consultée le 19 octobre 2016).
- WINTERMEYER Rolf et Corinne BOUILLOT. *Moi public et moi privé dans les mémoires et les écrits autobiographiques du XVII^e siècle à nos jours*, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2008, 443 p.
- WRONA, Adeline. « Le portrait carte, de la photographie au journal », *CONTEXTES*, [En ligne], n°14, mai 2014, <http://contextes.revues.org/5942> (Page consultée le 17 mars 2017).